تنازع الذات الساردة ونزوعها إلى التحرر من منظور التحليل النفسي للأدب في رواية «عدّاء الطائرة الورقية»

د. فوزية زوباري*

الملخص:

يبني خالد حسيني نص روايته "عدّاء الطائرة الورقية" على تخوم السيرة الذاتية والتخييل الروائي، ليؤرخ تحولات الوعي عند هذه الذات الفاعلة والمنفعلة بما يحدث معها، وما يدور حولها، وعند الشخصيات الأخرى التي تسيّر أحداث القص وتطوره وتشابكه بانفتاحها على المستقبل، مثلما كانت، منفتحة على حاضرها وماضيها. كما يتقمص الكاتب دور الذات الساردة، المحورية، التي تهيمن رؤيتها الذاتية الداخلية على كل شيء، فتعري نفسها، وتنتقدها، وتنتقد محيطها، وهي تنظر إلى عجزها حيال كثير من الأحداث، وإلى محاولاتها في تخطي ضعفها تجاه موضوعاتها التي تشكل الواقع الذي تعيش فيه اجتماعياً وثقافياً وتاريخياً. لتستطيع، في نهاية الأمر، اجتياز امتحان النفس في نزوعها نحو التحرر من عذاباتها باتجاه مستقبل واعد.

كلمات مفتاحية: الذات، النـزوع، التنازع، التحرر.

يبني خالد حسيني** نص روايته "عدّاء الطائرة الورقية[1] " على تخوم السيرة الذاتية والتخييل الروائي؛ ليؤرخ تحولات الوعي عند هذه الذات الفاعلة والمنفعلة بما يحدث معها، وما يدور حولها، وعند الشخصيات الأخرى التي تسيّر أحداث القص وتطوره، وتشابكه، بانفتاحها على المستقبل، مثلما كانت، في الوقت نفسه، منفتحة على حاضرها وماضيها. كما يتقمص الكاتب دور الذات الساردة،

---

* - مدرسة في قسم اللغة العربية،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٥/١٠/١٣٩٠هـ.ش= ٥/٠١/٢٠١٢م   تاريخ القبول: ٢٠/٣/١٣٩١ هـ.ش = ٠٩/٠٦/٢٠١٢م

[1] – خالد حسيني، عدّاء الطائرة الورقية، ت: منار فياض، دال للنشر والتوزيع "دمشق ط١، ٢٠١٠م.

Hosseini (Khaled), Les CERFS – VOLANTS DE KABOUL, traduit par valerie BOUGEOIS –belfond, Paris 2005

**– خالد حسيني روائي أمريكي الجنسية من أصل أفغاني.

التي هي في آن واحد، الذات المحورية، التي تهيمن رؤيتها الذاتية الداخلية على كل شيء، فتعرّي نفسها، وتنتقدها، وتنتقد محيطها، وهي تنظر إلى عجزها حيال كثير من الأحـداث والأمـور المهمـة، وإلى محاولاتها في تخطي ضعفها تجاه موضوعاتها التي تشكل الواقع الذي تعيش فيه اجتماعياً وثقافياً وتاريخياً، في محاولة منها لبناء شبكة من العلاقات التي تصل بين الماضي: استرجاعاً وتذكراً، والحاضر، معايشـة ومعاناة، والمستقبل تطلعاً إلى تحرير الذات من القيود والعوائق التي تثقل كاهلها، وتمنعها من الانطـلاق إلى حيث تريد.

يبدأ زمن السرد من النهاية، حيث استقر أمير، الشخصية الرئيسة، مع والده الملقب بطوفان آغـا في الولايات المتحدة، وطنهما الثاني، بعد أن هجرا أفغانستان، وطنهما الأول، بسبب حروبها الداخلية المستمرة. ومن ضفة بحيرة سبريكلز، في الجانب الشرقي من حديقة البوابة الذهبية في سان فرانسيسكو، حيث تسير الذات الساردة مع أمير جنباً إلى جنب فتتوحد رؤاهما، ويهيمن ضمير المتكلم "أنا" علـى السرد؛ ليعيد الترتيب الطبيعي لأحداث الرواية. وتعود تقنية الاسترجاع، إثر مخابرة هاتفية من رحـيم خان، صديق العائلة، لتسيطر على السرد، فتكسر خطية الزمن الروائي التي وصلت إلى نهايتها، وتعـود الذات الساردة إلى طفولتها؛ طفولة الثانية عشرة تسترجع أحداثها المؤثرة التي حفرت في أخاديد العمر ذكريات كانت تظن أنها قد دفنتها إلى الأبد، لكنها ما لبثت أن عادت فجأة إلى السطح بمجرد مخابرة هاتفية.

"... واقفاً في المطبخ وجهاز الاستقبال على أذني، علمت أن رحيم خان لم يكن وحده على الخط ... بل كان معه كل ماضيّ من الذنوب غير المكفّر عنها" (ص١١) ** . وتأتي صيغة الفعل الدالة على الزمن الماضي لتكون المؤشر "... حدث هذا من زمن طويل، عائداً بذاكرتي إلى ذاك اليـوم". مخـابرة هاتفية حملت معها رياح التغيير العاصف في حياة أمير، الذي يفتح، مكرها، أبـواب الماضـي علـى مصراعيها للدخول إلى العمق، عمق الذات المؤرّقة، والمحمَّلة بالذنوب غير المكفّر عنها، ليبدأ صراعاً مع الذات وتنازعاً يخلّف القلق والتوتر اللذين يتحولان إلى خوف وعزلة فتتجنب الجميع، وتكتفي بحسن؛ ابن خادم المترل، صديقاً فرضته الظروف، وأخاً أكرهته الظروف نفسها على أخوّته في وقـت لاحـق

** ـ عمدنا إلى ترقيم المقبوسات وفق صفحات الرواية في المتن، حرصاً على الاختصار في التوثيق.

لكنها أخوّة. وكما أكرهته على فتح أبواب الماضي، ستدفعه بقوة إلى فتح أبواب المستقبل؛ لتمنحه فرصة الخلاص والنزوع إلى الانعتاق من تنازعات الباطن، بكل ما يحمله من قلق وتوتر وخوف وعزلة، نزوعاً نحو تحرير الذات لتعيد إليها توازناها، وتخلصها مما يعيق تقدمها على المستويات جميعها، ولاسيما المستوى العاطفي الذي عانت من حرمانه إلى وقت طويل.

لفهم أوضح لطبيعة الصورة التي انطبعت عليها الذات الساردة من خلال نصها الروائي، الذي يبقى كتابة مرموزة ينبغي فك سننها[١] ، لا بدّ من العودة إلى هذا النص وتفكيك وحداته الجزئية إلى عناصرها البسيطة، ثم البحث عن شبكة العلاقات الرابطة لأجزائها وتشعباها بعضها مع بعض من جهة ومع المتن من جهة أخرى، وما ينتظمها من رباط زمني، ونفسي أو لا شعوري، حتى إذا ما عمدنا إلى إعادة التركيب، بعد إضاءة سطح تلك الصورة وعمقها، استطعنا تقديم مشهد أكثر وضوحاً وبروزاً لتلك الذات؛ إذ إن الروائي، وبشكل عام، "يركز انتباهه على لا شعوره نفسه بالذات، ويصيخ السمع لكل قواه المضمرة، ويمنحها التعبير الفني بدلاً من أن يكتبها بالنقد الواعي، فهو يعلم من داخل نفسه ما نعلمه من الآخرين: ما القوانين التي تحكم حياة اللاشعور، لكنه لا يحتاج بتاتاً إلى إدراكها بوضوح، فبفضل قوة احتمال ذكائه تأتي هذه القوانين مندمجة في إبداعاته"[٢].

لذلك كان لابدّ من قراءة التخييل الروائي بمنظار نفسي؛ ليمنح النصوص بعداً آخر، ويلاحظ الكتابة في "تكوينها وفي اشتغالها"[٣] ولاسيما أننا في صدد بناء هوية للذات السردية تنطلق من النص، وتعود إليه، وتضيء أعماقها وظاهرها من خلاله.

بناء هوية الذات الساردة:

فترتان زمنيتان فاصلتان تحكمتا في تكوين هوية الذات الساردة. والطبيعي أن يكون الأساس في هذا التكوين للفترة الأولى، فترة الطفولة؛ أي الفترة الزمنية التي أسست الهوية في سكنها الأول الأصلي

---

[١]- انظر: جان بيلمان نويل، **التحليل النفسي للأدب**، ت: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٧.

[٢]- فرويد، **الهذيان والأحلام في قصة غراديفا لـ جوسن.** ت: نبيل أبو صعب، مراجعة: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة بدمشق ص٢٤٢.

[٣]- انظر: نويل، **التحليل النفسي والأدب**، ص١٢٣.

في البلد الأم أفغانستان، في كابول على وجه التحديد. كما أسست، هذه الفترة الزمنية، الدور الرئيس في تكوين الشخصية التي صورّها "فرويد"، وتنشئتها، والتي تشتمل على الذات الدنيا، والذات، والذات العليا، وأن التجانس والتعاون بينها يمّكن الفرد من "التفاعل المرضي، والتكيف مع محيطه"[١]، وحدوث العكس يخفّض درجة التكيف والانسجام. والأمر المؤكد عند فرويد "أن الذات الدنيا هي نوع أولي من الطاقة النفسية، وهي موطن الغرائز، وأنها، إضافة إلى ذلك، تشكل الطاقة النفسية الحقيقية، وأنها الحقيقة الذاتية الأولية للإنسان، ذلك أن العالم الداخلي يتكون عند الشخصية قبل امتلاكها تجارب العالم الخارجي، لذلك فهي تمثل القاعدة التي تنبني عليها تلك الشخصية".[٢]

نعود إلى النص الحكائي نستنطق ما نقلته الذات الساردة عن نشأتها وعن طفولتها، فنقرأ الحزن والتعاسة الناتجين عن طفولة حُرمت من أمومتها لحظة تفتح عينيها للحياة. ففي اللحظة التي ولدت فيها روح أمير، انطفأت، وللأبد، روح الأم. مفارقة أولى خلّفت في نفس الطفل آثاراً كان يترجمها، من وجهة نظره الطفولية المحرومة، بمواقف أبيه السلبية والباردة العواطف، ظناً منه أن ولادته تسببت في موت أميرة أبيه الجميلة. وقد فقد أمير بموت أمه مصدراً أساساً من مصادر حياته العاطفية الأولية المغذية لذاته الدنيا، ولتوازنه العاطفي المطلوب في هذه السن. كما أنه فقد ببرودة عواطف أبيه وجمودها، مصدراً ثانياً ووحيداً من مصادر العاطفة والحنان اللذين تحتاجهما تلك الذات. ولقد أكدّ علم النفس دائماً أن عواطف الأبوين توفر للطفل "اللذة" اللازمة لتخليصه من التوتر والقلق المؤثرين سلباً في نمو شخصيته على الشكل السوي[٣]. وقد كان التوتر والقلق مرادفين للخوف الذي كان ينتاب الطفل "أمير"، ويدفعه إلى الانعزال في غرفته زمناً مديداً. وإذا ما بحث عن صديق محبّ يواجه به هذا الخوف، ويتصدى للانعزال، لم يكن يلقى أمامه سوى حسن، ابن خادم المنزل علي. لقد فرضت الظروف صداقته، كما ستفرض، فيما بعد، أخوّته التي لم تكن في بال أحد.

---

[١]- هول (كالفن –س) مبادئ علم النفس الفرويدي، تعريب دحام الكيال، مطبعة العاني وجامعة بغداد، ط ١ ١٩٦٨، ص ٢٢.

[٢]- المرجع السابق: من ٢٢- ٢٨

[٣]- انظر المرجع السابق ص ٢٢

هكذا أصيبت شخصية الذات الساردة بصدع عميق وجدنا تفسيره في ردود أفعالها اللامبالية، وأحياناً اللئيمة تجاه أحداث مؤثرة خطرة تعرض لها الأب أولاً، ثم حسن ثانياً.

تنازع الذات الساردة وتجاذباها مع الأب:

إضافة إلى الهوّة العاطفية الكبيرة الموجودة بين الأب وابنه أمير، كانت هناك هوّة أخرى تتجلى في اختلاف طبائع الطرفين، وطريقة النظر إلى الأمور وإلى مواجهة الحياة. ففي حين كان الأب يمتلك القوة والشجاعة في مواجهة الأمور الصعبة، حتى ولو كانت مواجهة جسدية ربما كلفته حياته، كان أمير يتميز بعجز واضح في شخصيته أمام المواقف التي تتطلب شجاعة وحزماً. ولجوء الكاتب إلى الحوار بين الأب وابنه كانت دلالته واضحة:

(- أريد أن أتكلم معك رجلاً إلى رجل، هل تستطيع القيام بذلك مرة واحدة؟

- نعم بابا جان، تمتمت وأنا أشعر بالدهشة.)

ثم تعود الذات الساردة إلى حديث النفس، المونولوج: "كانت لحظة جيدة، إذ من النادر أن نتحدث أنا وبابا، وهو يضعني في حضنه، أكون غبياً إن أضعت هذه الفرصة".

إن أخطر ما يمتلكه شعور إنسان، ولاسيما الطفل، أنه غير محبوب من أقرب الناس إليه "إنني في الحقيقة، كنت دائماً أشعر أن بابا يكرهني قليلاً ... لَم لا؟ لقد قتلت زوجته المحبوبة، أميرته الجميلة، ألم أفعل؟"

كان أمير كثيراً ما يسترق السمع إلى أبيه وصديقه رحيم خان وهما يتحدثان عنه. كان يسمع أباه يقارن بينه وبين نفسه قائلاً لصديقه:

- أقول لك، لم أكن هكذا أبداً.

".... أغمضت عيني، وضغطت أذني أكثر على الباب، أريد أن أستمع ولا أريد".

كانت الذات الساردة كثيراً ما تقطع سردها لتلجأ إلى الحوار، في محاولة لإعادة انتباه القارئ وشدّه إلى الحدث أو إلى الخبر، ولاسيما أنه يدور بين الأب وصديقه عنها:

«- في بعض الأحيان أنظر من النافذة، وأراه يلعب في الشارع مع أولاد الحي، أرى كيف يدفعونه في ما بينهم، يأخذون ألعابه، يلكمونه هنا، يركلونه هناك. وهو لا يدافع عن نفسه أبداً ... هو فقط ... يخفض رأسه و ...

- إذاً، هو ليس عنيفاً، قال رحيم خان؛

- ليس هذا ما أقصد ... هناك شيء ما ينقص هذا الصبي؛

- نعم، نزعة اللؤم؛

- الدفاع عن النفس ليس له علاقة باللؤم. هل تعلم ماذا يحصل عندما يضايقه أولاد الحي؟ يتدخل حسن ويقاتلهم جميعاً ... وعندما يعودان إلى المنزل أقول له: كيف أصيب حسن بذلك الجرح على وجهه؟ يقول لي: لقد سقط.

- كل ما عليك فعله هو تركه ليجد طريقه، قال رحيم خان؛

- وأين ينتهي هذا الطريق؟ طفل لا يدافع عن نفسه، يصبح رجلاً لا يدافع عن أي شيء؛

- لو لم أر بعيني الطبيب يخرجه من بطن زوجتي، لما استطعت التصديق أنه ابني.» (ص٣٣-٣٤)

لقد تداخلت عوامل متعددة في عملية بناء العالم النفسي لهوية الذات الساردة استفادت من المتخيل الروائي، كما استفادت من المحيط الواقعي في علاقة جدلية أنتجت سمات مميزة لهذه الذات تتحدد بـ:

١- التوتر والقلق، نتيجة الحرمان العاطفي وعدم الشعور بالاطمئنان.

٢- الخوف، نتيجة التوتر والقلق المستمرين.

٣- العزلة والجبن، نتيجة الخوف من الآخر، وقد تجلى في ردود الأفعال السلبية والإرادة المسلوبة.

٤- نزعة اللؤم، نتيجة عوامل متعددة، أقرّت بها الذات الساردة في حين حاول رحيم خان ردّها "كان رحيم خان مخطئاً بشأن نزعة اللؤم هذه".

وتتجلى هذه السمات مجتمعة في المفارقة الحاصلة في ردود أفعال كل من الأب وابنه تجاه حادثة اجتياز الحدود الأفغانية المزروعة بالجنود الروس، إذ كانا مع عدد من الأفغان الهاربين إلى باكستان.

وكان أن تعرض الضابط الروسي للمرأة التي كانت مع زوجها وابنها من مجموعة الركاب، طالباً قضاء بعض الوقت معها في مؤخرة السيارة.

تباطأ السرد هنا، لتقدم لنا الذات الساردة مشهداً وصفياً متكاملاً يكون سيد الموقف: وجوه الركاب الأفغان، ذعر السائق الذي كان يقوم بدور المترجم، خوف المرأة وتعلقها بزوجها ثم بكاء الطفل. في هذا الموقف الذي يخيّم عليه الخوف والدهشة في آن، يبرز موقف الأب الشجاع والمعترض دون خوف ولا وجل:

«– ... أريد أن أسأل هذا الرجل شيئاً، أسأله أين خجله ؟

– يقول إننا في حالة حرب، ليس هناك ما يخجل في الحروب.

– ... قل له أن يصيب مني مقتلاً ... لأني إن لم أسقط سأمزقه إرباً لعن الله أباه !...» (ص١٢١)

تعلّق الذات الساردة حوارها ليتحول إلى مونولوج يفضح أساريرها، وتبرز ذاتها الدنيا لتعطّل عمل الذات والذات العليا معاً، إذ تستنكر موقف الأب الشهم في ردّ فعل يحمل السخرية المبطنة بالضعف:

« .... أيجب عليك أن تكون بطلاً دائماً؟ فكرت وقلبي ينبض بعنف.

ألا تستطيع أن تتنحى جانباً لمرّة ؟ لكني أعرف أنه لا يستطيع، لم يكن هذا من طبيعته، المشكلة كانت طبيعته، طبيعته كانت ستقتلنا جميعاً».(ص١٢٢)

هنا يحقق النص أعلى درجة من الجمالية التي تعتمد الحركة والتنقل السريع بين تقنيات الحكي من سرد إلى مونولوج إلى حوار، مقتطعاً، ذلك كله، بوقفات وصفية تحقق وظيفتها الجمالية، بل كثيراً ما نرى تنقّل السارد بين الضمائر المتنوعة، ثم يتابع تطور الحدث مثيراً الشوق واللهفة إلى ما ستؤول إليه الأحداث، بعد ردّ فعل الأب الذي يرفع من وتيرة التشويق والانفعال معاً:

– ... قل له إني سأتلقى ألف رصاصة قبل أن أترك قلة اللياقة هذه تحدث. (ص١٢٢)

تسترجع الذات الساردة حدثاً وُضِعَتْ فيه وجهاً لوجه مع مجموعة من الرفاق في معركة بينهم وبين حسن، وكان أن لاذت بالفرار خوفاً ورعباً، مع شعور صارخ بالجبن: "كنت أتساءل أيضاً إن كنت ابن بابا ...؟! (ص١٢٢)

أمام مشهد مثل هذا المشهد كان لا بدَّ أن نتساءل: هل يمكن لعنفوان الشباب، وشدّة تسرّعه في رد الفعل وشدّة الإحساس بالنخوة والثأر للكرامة المجروحة أن يقف من دون حراك أمام هذا المشهد ؟ وهل يمكن لمواصفات يتميز بها ابن الثامنة عشرة قبل غيره من الناس الأسوياء، ألا تكون سيدة الموقف في أزمة مشابهة وحدث مشابه لذات سليمة البناء، إلاّ إذا كانت مصابة بصدع نفسي عميق ترسّخَ في ذاتها الدنيا فأعاق عمل الذات، والذات العليا صاحبة القيم والأخلاق، وأعاق عمل الضمير في حالات مشابهة؟

الغريب في أمر "أمير" أنه لم يعتمد سلامة أناه بالهروب فقط، بل بالاستنكار من أن يأتي فعل الشهامة من آخر ذي طبيعة مندفعة تظهر مدى ضعفه واستكانته وجبنه أمام حدث مماثل، فكيف إذا كان هذا الفعل من طبيعة والده؟

تنازع الذات الساردة وتجاذباتها مع الصديق حسن:

بين أمير وحسن فارق عمري لا يتجاوز السنة لصالح الأول، لكنه فارق اجتماعي كبير يعود إلى أمرين ينبغي النظر إليهما بجدّية لأنهما نتيجة لأمر واقع:

الأول: الفارق الطبقي بين الأسرتين؛ أمير وأسرته الأرستقراطية المنشأ، من جهة الأم، الأستاذة الجامعية ذات المنبت النبيل الذي ينتمي إلى الأسرة المالكة الأفغانية. والأب، الذي ينتمي إلى أسرة تاجرة مماثلة في الأهمية والغنى والموقع الاجتماعي.

الثاني: الفارق الطائفي الذي يفرز المجتمع الأفغاني إلى طبقات متعارضة: حاكم ومحكوم، ظالم ومظلوم، مسيطر ومسيطَر عليه، ومن ثم خادم ومخدوم، إذ تحتل طائفة البشتون الطبقة الأولى، وطائفة الهازارة التي ينتمي إليها حسن عقائدياً، طبقة متأخرة إلى حد بعيد.

حسن، ابن خادم المنزل، وهذا كاف لتوصيف طبقته الاجتماعية، الهازارة. لنستنطق النص، ونترك الذات الساردة تصف هذه العلاقة وتعرّفها: " ... حسن وأنا رضعنا من الصدر نفسه، ومشينا خطواتنا الأولى على المرج نفسه، وتحت السقف نفسه نطقنا بكلمتنا الأولى: كلمتي الأولى كانت بابا، كلمة حسن الأولى كانت أمير، اسمي". وحتى ظروف التنشئة الأولى لكل من الصديقين كانت متشابهة جداً: أمير يتيم الأم، بعد موتها في أثناء ولادته، وحسن نشأ من دون أم لأنها تركته طائعة، وهجرت العائلة "لقد رفضت أن تحضن حسن، وبعد خمسة أيام كانت قد رحلت". فكانت المرضعة، وهي من

الهازارة، للاثنين معاً. لكن "حسن" أحيط برعاية أبيه وعاطفته التي لم يكن لها حدود، إضافة إلى رعاية رب الأسرة طوفان آغا ومحبته، في حين كان أمير نفسه يعاني من برودة عواطف أبيه وندرتها.

من خلال تقنية الاسترجاع، تعود الذات الساردة إلى الماضي لتوقف سردها بمشاهد وصفية، ترسم صورة خارجية لحسن الذي يمتلك وجهاً "كوجه الدمية الصينية ... أنفه مسطّح ... عيناه الضيقتان ... ذهبيتان، خضراوان وحتى ياقوتيتان ... والشفة المشقوقة" التي استطاع والد أمير أن يعيدها إلى طبيعتها بفضل جرّاح خاص كان قد استقدمه خصيصاً لإجراء هذا العمل الجراحي. ثم يرسم صورة أخرى تتجاوز الشكل إلى المضمون لتعرفنا إلى حسن الأمّي، الذي يمتلك موهبة عظيمة للحفظ وتذوق لما يُقرأ له "... كان حسن أفضل مستمع ... يندمج تماماً مع الحكاية، يتغير وجهه مع تحولات القصة" وفضلاً عن ذلك كان يتنبأ لأمير بأنه سيصبح كاتباً عظيماً ستقرأ الناس كتاباته. وكأنَّ السارد، وفي حركة استباق واستشراف، يفصح عن مستقبله الكتابي وعلى ما سيصبح عليه من منزلة روائية فيما بعد.

كانت الشاهنامه كتاب حسن المفضل الذي يحب أن يسمع قصصه، وشخصية البطل سهراب، الذي قتل على يد والده رستم الذي لم يكن يدري ببنوته، كانت المفضلة لديه. لكن ما كان يتميز به حسن أنه كان صاحب مقلاع قاتل يستخدمه في المآزق الصعبة، ولاسيما في الدفاع، دائماً، عن أمير. لكن ... هل كان ذلك كله سبباً مساعداً ليحتل حسن منزلة الصديق المحبوب والمقرَّب فعلاً من أمير؟ ما تكشفه الذات الساردة عن هذه الصداقة لم يكن من هذا القبيل؛ إذ إنها صداقة مفروضة بحكم الظروف التي يعيشها الاثنان دون أن يكون لها أساس مشترك في الطبقة الاجتماعية، والثقافية المدرسية أو حتى البيئية، على سبيل المثال، أو في الطبيعة الشخصية لكل منهما، إذ لم يتوفر شيء من هذا القبيل أو غيره مما يوجب صداقة أكثر عمقاً وجدية من تلك التي جعلتهما، وبحكم الظروف، يعيشان تحت سقف واحد، لكن كل من جهة. كانت الذات الساردة تصرّح علانية بذلك فتشير إليه، " لكن، ولا بأي قصة من قصصه، كان بابا يشير إلى علي بصفته صديقاً له، والشيء الغريب أني لم أفكر بحسن بصفته صديقاً لي أيضاً، ليس بالمعنى المعروف على كل."

ما تشير إليه بعض دلالات وحدات النص الجزئية التي تسجل هذه العلاقة، هو ذلك التردد الذي يشعر به أمير تجاه صداقته لحسن، ولاسيما حين عيّره آصف مشيراً إلى ذلك .. "كيف يمكنك أن

تسمّيه صديقك؟ "يجيبه أمير، ولكن حديث النفس للنفس "كدت أقول، ولكن ليس صديقي! هو خادمي، هل اعتبره فعلاً كذلك؟" بالطبع لا، لقد عاملت حسن بشكل جيد، بصفته صديقاً، وأفضل من ذلك أقرب إلى أخ، ولكن، إذا كان هذا صحيحاً، إذاً لماذا عندما يأتي أصدقاء بابا بصحبة أولادهم لا أشارك حسن في ألعابنا؟ لماذا ألعب مع حسن فقط عندما لا يوجد أحد آخر!"؟ (ص٥١) في الوجهة المقابلة، كان حسن شديد الحب لأمير، ويعدّه مثله الأعلى في كل شيء. كان صادقاً في حبه، "ونقياً لدرجة إلهية، دائماً تشعر أنك منافق أمامه".(ص٦٦)

– كيف أعرف إن كنت تكذب علي، حسن؟

– سآكل التراب قبل أن أقوم بهذا. (ص٦٢)

هذه هي صورة حسن؛ المستقرة والثابتة في صداقتها وحبها، مقابل صورة أمير التي يتنازعها الخوف والقلق اللذان لا يعرفان الاستقرار، والحب الذي لا يعرف الغيرية، بل ليس لديه في موقفه سوى الجبن في أحلك المواقف التي يخوضها حسن "إكراماً لعيني أمير" بشجاعة وصمت وغيرية تتجاوز النفس.

لقد خذل أمير صديقه أكثر من مرة، وفي أكثر من موقف. لكن هناك موقفان نتوقف عندهما لأنهما الأكثر دلالة:

أ- حادثة الطائرة الورقية الزرقاء، حين لحق بها حسن لإحضارها إكراما لعيني أمير، وتعرض له آصف وزميلاه بالضرب والأذى. كان أمير يراقب الموقف عن بعد، وكان ردّ فعله أن هرب عائداً إلى البيت، تاركاً حسن بين براثن الثلاثة دون أي وازع من ضمير.

– حادثة اتهام حسن بسرقة هدايا أمير، الذي تدبر هو نفسه السيناريو الكامل لوضع المسروقات تحت وسادة المجني عليه، حادثة تسببت في عزم علي وحسن على ترك منزل الأسرة إلى وجهة أخرى، بعد أن عرفا بخفايا الحادث، لكن دون كشف سر ذلك، وغاية أمير أن يخلو له وجه أبيه.

تتوقف الذات الساردة في سردها المتنامي، لتفسح المجال أمام انعطافات تشكل نصوصاً نوعية داخل النص الروائي المتن وعنونتها بـ: "ذكرى"، "حلم"، "ذكرى"، لتقودنا إلى لا وعي الذات

الساردة، أو إلى اللاشعور الذي يصلح لأن يكون رحماً لكل "التخييلات التي تشبع الذات فيها رغبتها على مستوى المتخيل بإعادة تقديمها إلى نفسها".(١)

فما معنى أن تستعيد الذات الساردة أحداث الأمس البعيد، عندما رضعت هي وحسن من صدر سكينة الهازارية؟ وما معنى أن تتذكر الآن، وفي هذا الظرف قول القائل: "هناك رابطة أخوّة بين الناس الذين يرضعون من الصدر نفسه؟ هل تريد الذات الساردة أن تحقق استباقاً روائياً لما ستعلمه فيما بعد من أمر الأخوّة مع حسن من علاقة غير شرعية لأبيه؟ حتى الحلم الذي حلم به أمير، الذي كان استرجاعاً لأحداث بعينها وقعت وارتبطت مباشرة بحسن، وكان هو سبباً رئيساً في حدوثها وكأنّها شريطُ أحداثٍ لصورٍ متتالية، كما هو الفيلم الصامت، ينقل ويكرر صوراً وأقوالاً قيلت، يريد أن يسترجعها، مع تكثيف وتركيز لبعض الصور، أو إضافات لصور فرعية أخرى تخدم الصورة الأساس: حادثة الطائرة الزرقاء، وذهاب حسن لالتقاطها، وإحضارها إكراماً لعيني أمير، آصف صاحب الأفكار الهتلرية يعترض طريقه وتكون الفرصة مؤاتية للاقتصاص من "الهازاري القذر". فإذا ما أشرنا إلى الاعتقاد الذي ذهب إليه الفلاسفة المسلمون من أن الأحلام تبقى أثراً من آثار المخيلة، ونتيجة من نتائجها(٢)، أو أنها "صورة ناتجة عن المخيلة التي تعظم قوتها في أثناء النوم على أثر تخلصها من أعمال اليقظة، ولاسيما أن الحواس تحدث فينا آثاراً تبقى بعد زوال الأشياء المحسوسة"(٣). فكيف نفسر الإضافات على مشاهد الحلم، مثل حادثة الاعتداء الجنسي الذي مارسه آصف على حسن، ونقلته مخيلة أمير بوصف متأن ودقيق وكأنه لقطات كاميرا حقيقية: حسن وهو مثبت من قبل والي وكمال، ونظراته التي تشبه نظرات نعجة مستسلمة، ثم نظرات أمير التي تراقب عن بعد ما يحدث وبحياد غريب ينتهي إلى الهرب، هرب الجبان من اعتداء يترصده أو أذى سيلحق به.

ينقل المختصون في التحليل النفسي الفرويدي عن أستاذهم قولاً مفاده أنّ الحلم هو الطريق الملوكي المؤدي إلى اللاوعي. وتفسير الحلم يقتضي القدرة على "اختراق الأقنعة التي تستر الرغبات في

١- نويل، **التحليل النفسي للأدب**، ص ٢٨

٢- المصطفى مويقن، **بنية المتخيل في ألف ليلة وليلة**، دار الحوار، اللاذقية، ط١ ٢٠٠٥، ص١٣٩.

٣- **المرجع نفسه**، ص ١٣٨.

الحلم محاولة التوصل إلى الأفكار الحقيقة للحلم، أي لمحتواه الكامن، وذلك من خلال إزالة الأقنعة عن محتوى الحلم الظاهر"[١]

فإذا كان الحلم هو الطريق الذي يقود إلى اللاوعي، وإذا كانت (الحياة الحلمية تقوم على الاتصال بين اللاوعي وما قبل الوعي)، فإن الحياة النفسية على العكس من ذلك تقوم في يقظتها على الاتصال بين (ما قبل الوعي والوعي نفسه). وقد صرحت الذات الساردة في لاوعيها؛ أي في حلمها، بأن ذلك الهروب لم يكن فقط جبناً من خوف لاحق، وإنما هو ثمن كان عليه أن يدفعه، ليخلو له وجه أبيه بإقصاء حسن من الطريق.

" ... ربما كان حسن هو الثمن الذي عليّ دفعه، الخروف الذي عليّ ذبحه لأكسب بابا ...". والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هل كان ثمناً عادلاً ؟(ص٨٧)

على الرغم من صعوبة الموقف فإن "أمير" سرعان ما ينسى منظر حسن المعتدى عليه والمتهالك وهو يحمل إليه الطائرة الزرقاء، ويذهب إلى أبيه وكأنّ شيئاً لم يكن؛ "مشيت إلى ذراعيه المليئتين بالشعر، ودفنت شعري في دفء صدره، وبكيت، ضمني بابا بشدّة إليه ... بين ذراعيه نسيت ما حصل، وكان هذا جميلاً."

قد نجد في تصرف أمير نوعاً من ردود الأفعال لأخلاق ميكيافيلية آمنت بمبدأ «الغاية تبرر الوسيلة» بصفته وسيلة في الدفاع عن النفس، تسوّغه القوى الدافعة للذات الدنيا، التي تجاوزت في قوتها وفي تأثيرها القوى الرادعة للذات والذات العليا؟ وهذه أمورٌ مطروحة أمام النفس البشرية بغض النظر عن اختلافنا أو اتفاقنا معها.

جمل متتابعة تعرض سلسلة متوالية من أنواع السلوك والأحاسيس والأفكار تراءت للذات الساردة عن طريق «الذكرى» أو عن طريق «الحلم». ويتابع القارئ هذه المتواليات على أمل أن يجد تفسيراً لسلوك الذات الساردة وتصرّفها الذي بدا غريباً، لكن الأمر لا يبدو كذلك. لقد بدت رغبة الحلم في أن تتكلم، وفعل الكلام هو الذي قام مقام الرغبة بعد فوات الأوان.[٢] وحين أتيح لهذه الرغبة الكلام، من خلال "الذكرى" أو "الحلم" تكون بذلك قد أنهت مصيرها وأحرزت شكلاً واحداً من الإشباع".

[١]– أنظر محمد أحمد النابلسي، **فرويد والتحليل النفسي الذاتي**، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٨، ص ٢٩-٣٠.

[٢]– انظر: النابلسي، **فرويد والتحليل النفسي الذاتي**، ص ٤٥ .

[١] لقد "عبرت عن نفسها، وظهرت إلى الوجود مفرغة من عصارتها لا تنتظر أحداً كي يرد الجواب أو يرضيها"[٢].

هل كان ذلك نوعاً من التداعي أو الإفضاء من أجل التنفيس أو إخراج المكبوت طلباً للراحة فقط؟

تنازع الذات الساردة مع الآخر في المحيط الاجتماعي:

الملاحظ في طبيعة الشخصيات المحيطة بأمير أنها تعاني من القلق والتوتر؛ سواء مع ذواتها أم مع محيطها. فهي تعيش ضمن بنية اجتماعية مغلقة، تتجلى في التراتبية الطبقية والمذهبية بشكل واضح ومؤثر. وقد انعكس ذلك على حياتها، وفاقم من صراعاتها، وأثَّر في مجرى أحداث القص بشكل رئيس. وضمن مواصفات سيكولوجية، وأخرى شكلية خارجية، وثالثة اجتماعية تتعايش هذه الشخصيات ضمن محيطها اختلافاً أو ائتلافاً، وضمن شبكة من العلاقات التي يغذيها الوصف بصفته وسيلة لها وظائفها الدالة، ولها تقنياتها الروائية التي تعمل "على بلورة الشخصية وتشخصيها أمام القارئ من خلال رسم التفاصيل الصغيرة"[٣]، إضافة إلى أن تعطيل حركة الزمن السردي بالوصف يمنح فرصة للتأمل، والقيام بدور تفسيري أو إيحائي من خلال علاقة تلك الأوصاف بالشخصية، وعلاقة هذه الشخصية بالزمان والمكان.

فإذا ما وصفت الذات الساردة «آصف»، وهو الشخصية الرئيسة التي عاشت في محيط أمير، وبحالة تنازع دائم معه، منحتها من الصفات ما ينطق بهويتها الشخصية «آصف ذو العينين الزرقاوين، ولد لأم ألمانية وأب أفغاني». وعندما تصفه بـ «سوسيوبات» فإن تفسير الراوي للكلمة بين قوسين هو نوع من توكيد الصفات بغية إبرازها وتوضيحها للعلن فيقول: "شخص مصاب باختلال الشخصية تظهر في تصرفات وردود فعل غير اجتماعية ... وحشيته تسبق تصرفاته".(ص٤٨)

ويعلن الحوار الدائر بين الذات الساردة وآصف عن طبيعة الفارق، وطبيعة التنازع بين الشخصيتين، ونستطيع تحديد ذلك على النحو الآتي:

---

[١] - جان بيلمان نويل، **التحليل النفسي للأدب**، ص ٢٥.

[٢] - **المرجع السابق نفسه**، ص ٢٥.

[٣] - انظر: محمد بوعزة، **تحليل النص السردي**، ص ٤٠ - ٤٧ .

آصف	أميـــر
القوة	الضعف
التوتر والقلق	التوتر والقلق
الاندفاع والتحدي	الخوف
العداء الحاد (للشيوعية وللهازارا)	الحيادية
الفعل والتنفيذ	السلبية
المجابهة	الهروب

وقد تمت المواجهة بين الشخصيتين في موقفين، الأول: عندما تعرض آصف وظلاه كمـال ووالي لحسن في اعتداء، انتهى بإيذائه جسدياً، دون تدخل أمير الذي اكتفى بالمراقبة من بعيـد ثم الهـرب. والثاني: في مواجهة تحدٍ صارخة، بعد أن انخرط آصف في صفوف طالبان، وأصبح يمثـل السـلطة الحاكمة، وأمير الذي أصبح أمريكياً من أصل أفغاني وعاد إلى البلاد بقصد تخليص ابن أخيه غير الشقيق من براثن آصف ... المواجهة الأولى كانت تنازعاً أدى إلى صراع ذاتي عاشه أمير متذبذباً بين الشـفقة لحال حسن، والهروب من رد فعل مناسب. أما المواجهة الثانية، فكانت أمام آصف من قبيل التحـدي لأخذ ثأر قديم. وكانت عند أمير صراعاً مع ذاته، ثم صراعاً مع آصف لتخليص سهراب مـن براثنـه، لكنها، في النتيجة، كانت نزوعاً نحو التحرر وعتق النفس من مجمل صراعاتها السابقة.

ومن تداخل علاقات هاتين الشخصيتين الرئيستين، والشخصيات الأخرى المساعدة، نسـتطيع أن نخرج بفهم أوضح لتركيبة المجتمع وأحداثه، صراعات حاول الكاتب، بوعيه وفكره الناقد، الكشـف عنها؛ إذ تركزت في:

١- الاعتقاد الراسخ للإنسان الأفغاني بالتراتبية الطبقية والمذهبية، التي تمنح المكانـة المتعـارف عليها في المجتمع لكل فرد دون مساءلة أو مناقشة، هذا واضح في قول حسن وهو يواجه إيذاء آصـف بمقلاعه، مهدداً ولكن برجاء الخادم:

(- اتركنا آغا، أرجوك ...

بينما آصف يخاطبه بقوة تلك التراتبية:

- ضعها جانباً أيها الهازاريّ ثكلتك أمك). (ص٥١)

٢- التناص الفكري بين أفكار آصف العرقية المتطرفة، وأفكار الصفاء العرقي التي نمت وتطورت في الغرب مع تطور النظريات العلمية، ثم ما لبثت أن عادت إلى الساحة في أيامنا هذه بعدما خبت مباشرة بعد الحرب العالمية الثانية. واستلهام آصف لتلك الأفكار يشير إلى وعي الكاتب بالواقع الأفغاني الذي تمزقه – مثل غيره من المجتمعات الطائفية – ويلات الاستناد إلى القبيلة والعشيرة والطائفة عوضاً عن الدولة التي يجب أن تكون المرجع، وعن المواطنة الحقة التي يتساوى فيها أبناء المجتمع كلهم.

٣- وعي الكاتب بحالة الفقر والتخلف التي وصلت إليها أفغانستان، هذا الوعي الذي عبرّ عنه الأب بمقارنة بسيطة بين بلده وإيران: تخلف الأولى وفقرها، والحضارة التي وصلت إليها الثانية:

«- قال: إن أستاذي واحد من أولئك الحسودين، يغارون لأن إيران كانت قوة صاعدة في آسيا، وأغلب العالم لا يستطيعون إيجاد أفغانستان على الخريطة.

- ... من الأفضل أن تؤلمك الحقيقة من أن تضحك على نفسك بالكذب». (ص٦٦)

ما تقدم من شخصيات، مثلت لنا نماذج واقعية عن الإنسان الأفغاني، وهو يعيش حالة تمزق داخلي بين عالمين متناقضين: عالم القيم المترسبة في أعماق بعض الشخصيات في محاولة منها لترسيخها بشتى الوسائل، وعالم القيم التحررية التي تؤمن بها بعض الفئات المتنورة، في محاولة منها للتمرد على القيم المترسبة بالوعي والانفتاح. من هذا الصراع بين العالمين؛ يتولد قلق الذات الساردة مع ذاتها، ومع محيطها، في محاولة للخروج من هذا المأزق بالنزوع إلى الخلاص والتحرر.

نزوع الذات الساردة إلى التحرر والخلاص:

من أفغانستان إلى باكستان فأمريكا، وبتسلسل زمني منطقي، تتصاعد أحداث القصّ بشكل طبيعي هادئ إلى أن تنعطف، وبشدة؛ لتعود بشكل مفاجئ من سان فرانسيسكو، حيث استقرَّ أمير مع زوجته ومع أبيه، إلى الماضي البعيد في البلد الأم. مخابرة هاتفية من رحيم خان يطلب من أمير الحضور إلى باكستان لأمر مهم يتعلق به. ويعود السرد إلى الوراء، وبقفزة كبيرة، يسترجع فيها السارد ماضياً مثقلاً بالذنوب غير المكفرّ عنها أو المصرّح بها حتى لأقرب الناس إليه، لزوجته، التي بدأت حياتها معه مصارحة إياه بماضيها، وبزواج غير مرضيّ عنه لا من الأهل ولا من المجتمع، لقد غفر لها ذلك الماضي، لكن لم تكن لديه الجرأة أو الشجاعة ليصارحها – بالمثل- بماضيه، بخيانته لحسن، وخيانته للعلاقة التي كانت تربط حسن وأباه بوالده، والأذى الذي سببه للثلاثة.

لم يرزق أمير بأطفال بعد زواجه، ودار بخلده أن حرمانه القدري من الطفل ربما كان (بسبب ما قام به، ربما كان هذا عقابه)، هذا المنولوج الاعترافي يعدّ بداية الصحوة؛ صحوة الضمير الذي كان غائباً وعاد فجأة، إذ إن (عذاب الضمير دليل على وجوده، كما يقول الأفغان) (رجل لا يملك ضميراً لا يتعذب)، والعذاب، إضافة إلى القلق والخوف هو مصدر الألم وتنازع الذات الساردة. بالأمس لم يكن يعترف بنوع من الإساءة سبّبها لغيره، خاصة لحسن، على الرغم من أنه تعمد ذلك. الآن بدأ إحساسه يتغير.

لم تكن رسالة حسن إلى أمير التي سلّمها إلى رحيم خان إلاّ سبباً غير مباشر لقدوم أمير إلى لقاء صديق والده في باكستان، و لم تكن تلك المصارحة بين الاثنين عما يتعلق بحياة رحيم خان، بعد رحيلهم، هي السبب أيضاً. لقد استقدم الصديق القديم، رحيم خان حسناً وزوجته فارزانة من الهازارات ليسكنا معه منزل والد أمير لحمايته من عبث العابثين، وعادت سنوبار، والدة حسن، بشكل مفاجئ؛ لتنضم إلى العائلة في سكنها الجديد، ثم ولادة سهراب لحسن، هذا الطفل الذي كان شبه أبيه حتى في مقلاعه الذي يتزنّر به أينما ذهب، ثم مقتل عائلة حسن على يد الطالبان الذين احتلوا المنزل، خلال سفر رحيم خان، و لم يبق سوى الطفل الذي أودع الميتم. لكن ذلك كله لم يكن هو السبب أيضاً. يبقى سرد رحيم خان يسير سيراً متتابعاً وتصاعدياً في طريقه إلى التطور. وتبدأ الحبكة بالتعقد عندما يطلب من أمير الذهاب إلى كابول لإحضار الطفل سهراب لإيداعه بين أيدي (توماس وبيتي كو لدويل) الزوجين الأميركيين اللذين يديران ميتماً في بيشاور. يتحول السرد إلى حوار بين رحيم خان وأمير، الذي يرفض الذهاب في أول الأمر، مغامراً بحياته وحياة أسرته التي تنتظره في المهجر. عند ذاك لم يجد الصديق بداً من المصارحة والكشف عن السر. "... حسن، أخوك غير الشقيق من أبيك، وعليك أن تذهب لتخليص ابنه".

- لماذا أنا؟ لَمِ لا تدفع لشخصٍ هنا كي يذهب، سأدفع له إن كانت مسألة مال!

- أعتقد أننا ....، نحن الاثنان، نعلم لماذا يجب أن تكون أنت! أليس كذلك؟ (ص٢٢٠ - ٢٢١)

- «هناك طريقة لتعتق نفسك ... بإنقاذ طفل صغير، يتيم، ابن حسن، الضائع في مكان ما من كابول.» (ص٢٢٧)

يبدأ أمير باسترجاع الإشارات التي كانت أمامه في الماضي، والتي لم يجد تفسيراً لها إلاّ الآن "... طلب بابا الدكتور كومار ليصلح شفة حسن، عدم نسيانه لعيد ميلاده، جواب بابا الحازم عندما سألته عن استئجار خدم جدد قال: حسن لن يذهب إلى أي مكان، ... هو باق معنا حيث ينتمي، هذا بيته، ونحن عائلته،... لقد بكى بابا عندما غادرنا علي وحسن ..." (ص٢٢٥)

يعود أمير إلى ذاته، والمونولوج سيد الموقف؛ فالأمر يستدعي كشف حساب عن الماضي، وإعادة النظر في المواقف الجبانة تجاه أخيه الآن، وتجاه ابن أخيه المعرّض للخطر. "... نظرت ثانية إلى الوجه المستدير في الصورة ... لقد أحبني حسن كما لم ولن يحبني أحد ثانية، لكن جزءً صغيراً منه مازال يعيش في كابول، ينتظر".(ص٢٢٧-٢٢٨) إنها صحوة الضمير الذي عاد من سباته فجأة، وأحس بمسؤوليات الأمر الواقع الجديد، ولاسيما أنه أصبح مسؤولاً عن عائلة بعد أن كبر، وأنهى دراسته، وامتهن الكتابة الروائية، وتزوج، ومن الطبيعي أن يكون نموّه النفسي قد أخذ مساراً مماثلاً لنموه الجسدي، إذ إن الفرد ينتقل " من مرحلة إلى أخرى مع التقدم المستمر"[١]، وإن نموّ الشخصية يكتمل بحالتين: "النضج الطبيعي، والتعلم ... الذي يخلّص من الإحباط ... ويثابر على تكوين التقمص والتسامي والاستبدال"[٢]. ويثبت علم النفس التحليلي أنه من الصعب جداً، إن لم يكن من المستحيل، عزل آثار النضج عن آثار التعلم. فالنضج والتعلم يسيران جنباً إلى جنب، بل يداً بيد في مجال نموّ الشخصية، وكان من الطبيعي، نتيجة لذلك، أن تتغير رؤية أمير للأمور، ويتغير موقفه من الأحداث، ومن طريقة مجابهته لها.

يوافق أمير أخيراً، ويتحول السرد إلى حوار بينه وبين السائق في طريقهما إلى كابول؛ حوار تتخلله استراحات وصفية: لأماكن يسترجع ذكرياتها عندما اجتازها مرات ومرات مع أبيه، فيحدد الأمكنة: ممر خيبر. ويحدد الزمن، بعام ١٩٧٤، ويذكر أسماء مشهورة لها مرجعياتها التاريخية: البطل الطاجيكي مسعود شاه الملقب بأسد بانجشير، طالبان ودورها في أحداث أفغانستان وصورها في الشريعة، اللحى السوداء التي تصل إلى الصدر، والتي دفعت بعض التجار للتخصص في صناعتها، لاسيما للصحفيين الغربيين الذين غطوا أخبار الحرب، ثم سلاسل القرى المنتشرة على الحدود، والخراب الذي يغطي كل

١- هول، **مبادئ علم النفس الفرويدي**، ص ١٠٧

٢- **المرجع السابق**، ص ١٣١

شيء. يعود بعد ذلك إلى الحوار مع السائق، حوار له دلالته الصارخة إذ يدور حول أفغان الداخل، وأفغان الهجرة إلى الخارج. "... أشار السائق إلى رجل عجوز تغطيه أسمال، يتثاقل على طريق ترابي. حزمة من القش مربوطة على ظهره، هذه أفغانستان: آغا صاحبا ... أنت، لقد كنت دائماً سائحاً هنا، لكنك لم تدرك هذا... لماذا عدت؟ لتبيع أرض بابا؟ تأخذ المال وتهرب عائداً إلى أمك في أمريكا! (ص٢٣٣) وفي هذا اتهام مباشر من سكان الداخل الذين يتحملون عناء الحرب وتبعاتها ويحملون، دون غيرهم أوزارها، من الأفغان المهاجرين الذين تركوا أفغانستان نهباً لحروبها الداخلية، ناجين بأنفسهم، مفضلين عذابات الغربة على ذلك.

وحدات نصية جزئية مثقلة بموضوعات الحرب والأحداث السياسية التي ستصبح جزءاً لا يتجزأ من تاريخ أفغانستان، تداخلت مع النص المتن بصفتها متفاعلات مؤثرة في مجريات النص، تحمل رؤية نقدية واعية لما يدور حولها ونستطيع تحديدها بـ:

١- سيطرة قوات اتحاد شمال الأطلسي (الناتو) على كابول ١٩٩٢ – ١٩٩٦.

٢- توصيف أعمال الناتو وفظائعهم، (يقتلون أي شيء يتحرك.) التحالف دمَّر كابول أكثر من الاتحاد السوفياتي.

٣- دخول طالبان، بصفتها قوات المجاهدين، إلى كابول، وطردهم قوات التحالف؛ «عندما دخلت طالبان وطردت قوات التحالف من كابول رقصت في الشارع و لم أكن وحدي، قال رحيم خان.»

٤- انقلاب الموقف الشعبي ضد طالبان الذين يشار إليهم «بأصحاب اللحى»، للفظائع التي ارتكبوها: منها مجزرة مزار شريف ضد الهازارا، ومجزرة حصن بالإحصار، ثم منعهم إحياء التقاليد الشعبية، تضييق الخناق على تصرفات الناس ... يجب أن تكتب عن أفغانستان ثانية ... نخبر بقية العالم ماذا تفعل طالبان بوطننا" .. طالبان التطهير العرقي، هؤلاء الذين لا يسمحون للمرء أن يكون إنساناً".

٥- اعتماد طالبان على "الأدمغة الحقيقية لهذه الحكومة ...: عرب، شيشان، باكستانيون ..." والذين كان يشار إليهم بالضيوف.

تعود الذات الساردة لتتابع سردها في رحلتها للبحث عن الميتم الذي يقبع فيه سهراب. ينقطع السرد لمزيد من الاستراحات الوصفية التي تصور الحالة التي آلت إليها أفغانستان، ولجوء مستمر إلى

الاتكاء على أسماء بعينها لها مرجعياتها الواقعية في البلد: جادة مايووند، مقاطعة كارتيه رسي شمال نهـــر كابول الجاف ... حصن بالاهيسار؛ المعلم الأثري الذي احتله سيد الحرب دوستُم ١٩٩٢ على ساحة جبل شيردرواند إلى مزيد من اللقطات الوصفية التي تبرز سخرية المتناقضات: "أبنيـــة تقـــف منتظـــرة الانهيار، حفر في السقوف، جدران اخترقتها شظايا الصواريخ، شوارع كاملة تحولت إلى ركــام.... لافتة ضربتها رصاصة، على زاوية من الركام تقول: اشرب كوكاكولا". ... ثم ينقل في الجهة المقابلة، وهو في طريقه إلى الميتم، صورة مناقضة للأولى، لمنظر البيوت الجميلة التي مازالت تحافظ على جمالهـــا وأناقتها ضمن خراب كابول: "... لمفاجأتي، أغلب البيوت في وزير أكبر خان كانت بوضع جيـــد"، إنها لطالبان وللضيوف.

ينفتح الماضي صفحة مضيئة تسترجع فيها الذات الساردة أيامها في منـــــزل الأب الكـــائن في المنطقة نفسها، وكيف أخبره رحيم خان بأن بعض رجال طالبان أجبروا حسناً وزوجته على إخـــلاء المنـــزل، وقتلوهما رمياً بالرصاص. وما بين استرجاع لماضٍ من الذكريات، ومشاهد وصفية من الزمن الحالي، يبقى القارئ في حركة نواسية ما بين الواقع الملموس والخيال الحكائي الغـــني، واقـــع، لشـــدة مرارته، تتمنى أن يكون خيالاً محضاً.

يصل أمير مع السائق، بعد لأي، إلى الميتم ويتوقف السرد ليكون الحوار مع مدير الميـــتم الـــذي يخبرهم:

– هناك موظف طالباني رسمي ... يزور الميتم كل شهر أو شهرين، يجلب معـــه مـــالاً لـــيس بالكثير، لكن أفضل من لا شيء .... عادة يأخذ فتاة ..... (ص٢٢٥)

– إذا منعت عنه طفلاً واحداً سيأخذ عشرة، لذا أتركه يأخذ واحداً، وأترك الحكم لله، أبتلـــع كبريائي وآخذ ماله الملعون، الدنس، الوسخ ثم أذهب إلى البازار وأشتري طعاماً للأطفال.

– اذهبْ إلى ملعب غازي غداً، ستراه عند الاستراحة بين الشوطين، يضع نظارات ســـوداء ... (ص٢٥٥-٢٥٦)

مهما كان دور التخييل في عملية الكتابة هنا، إلاّ أن مرجعيتها الواقعية ليست بعيدة عن الـــتفكير في أوضاع بلد مازالت الحرب فيه تحصد الأخضر واليابس، ومازالت أسماء بعينها تسيّر تلك الأحداث الواقعية في البلد. المشهد الوصفي للملعب وما يدور فيه بين شوطي اللعب لابدَّ أن يكون من شطحات

الخيال، حتى ولو كانت مرجعيته تحمل شيئاً من حقيقة الواقع. في الاستراحة، احتفال تأديبي لرجل وامرأة اقترفا جريمة الزنا، على حد قول رجال طالبان، والحفرتان اللتان حفرتا في الملعب تنتظرهما لتنفيذ العقوبة من قبل رجل دين طالباني:

– نحن هنا اليوم كي نطبق الشريعة، نحن هنا اليوم لنطبق العدالة نحن هنا اليوم لأن إرادة الله ... وكلمة الرسول محمد عليه السلام .... (ص٢٦٧)

"الطالباني الطويل مشى نحو كومة الحجارة .... رمى الحجر نحو الرجل المعصوب في الحفرة أصابه في جانب رأسه" ... والمشهد يكتمل، ... يعاد الرجم حتى الموت، تلقى الجثث في الشاحنة، ويعود الشوط الثاني من اللعب إلى الملعب وكأن شيئاً من تلك المجزرة لم يكن أبداً. ويتمكن أمير من تثبيت موعده في الثالثة بعد الظهر مع الرجل الطالباني، صاحب الشأن.

تتصاعد أحداث القص لتصل إلى القمة في التشويق والانفعال حين يكتشف أمير أن رجل الدين الطالباني بطل حادثة الملعب صباحاً، وصاحب الموعد ظهراً، هو آصف، جاء يحمل ثأراً قديماً في منازلة قتالية أمام الطفل سهراب، الظافر فيها هو الظافر بالطفل.

ينحرف السرد ليتحول بالكامل إلى مشهد وصفي للقاعة، مكان الموعد، لآصف ولباسه الطالباني، للحرس المرافق (Body Gard) للطفل سهراب، وصف يغني الحوار ويقوّي دلالاته:

– إن شاء الله استمعت بالعرض؟ (ص٢٧٤) (في إشارة من آصف لعرض الرجم في الملعب).

– .... لكن، أتريد عرضاً حقيقياً، كان يجب أن تكون معي في مزار شريف في آب ١٩٩٨، كان هذا ما أسميه عرضاً ... (ص٢٧٤)

مرة أخرى، يريد الكاتب أن يحيل على الواقع، على مجزرة التطهير العرقي ضد الهازارا التي قامت بها طالبان، وليس استرجاع الماضي والعودة به إلى تلك الواقعة، ثم تحديد تاريخها، إلاّ من قبيل الإمعان في مرجعيتها الواقعية، ثم ربط هذا الماضي بالواقع حاضراً.

(– ذهبنا من باب إلى باب، ندعو الرجال والأولاد ونقتلهم أمام عائلاتهم، ليروا، ليتذكروا من هم، إلى من ينتمون، كان يصرخ بنشوة ... كنا نقتحم أبوابهم ... وأنا ... أدير فوهة رشاشتي في الغرفة وأطلق وأطلق إلى أن يعميني الدخان ... لن تعرف معنى كلمة تحرّر إلى أن تقوم بهذا).

(ص٢٧٤-٢٧٥)

هو تحرّر من نوع آخر يصل إليه آصف، وانضمامه إلى الحركة الحاكمة للبلاد هو سبيل مناسب لتطبيق فعلي للأفكار التي يحملها ويعتقد بها، وتصفية الهازارا بطريقة التصفية الجماعية هو نوع من التحرر للنفس المريضة.

– من باب إلى باب، لم نسترح إلاّ للطعام والصلاة، قال الطالباني. قالها بشغف كمن يتحدث عن حفلة عظيمة حضرها. تركنا الجثث في الطريق، وإذا حاولت عائلاتهم أن تخرج لتسحب الجثث إلى بيوتهم كنا نقتلهم أيضاً. تركناهم في الشوارع لأيام. تركناهم للكلاب، لحم الكلاب للكلاب".(ص٢٧٥)

لقد أنهى آصف تصفية حسابه مع الهازارا، بمن فيهم حسن وزوجته، ولم يبق سوى الطفل سهراب، وهو يحاول قتله نفسياً مع كل محاولة اعتداء جنسي عليه، إنه يتفنن بالقتل، وها هو يخطط مسبقاً لمنازلة أمير، ونفسه تحدثه بالانتصار والظفر بسهراب، طالما أنه يمتلك الوسائل التي تمكنه من ذلك. وانتصاره سيحقق له الخلاص من توتره ومن مواجهة الآلام النفسية التي يعاني منها إنسان مثله مختل في شخصيته، هذا الاختلال يظهر في تصرفاته وفي ردود أفعاله.

فمن الثابت في التحليل النفسي، أن النمو النفسي يماثل النمو الجسدي عند الإنسان من الطفولة مروراً بالمراهقة وانتهاء بالشباب، لكن، وفي كثير من الأحيان، ولأسباب عدة تعود إلى شخصية دون أخرى "يبقى الفرد على درجة واحدة من السلم .... ويكون نموه الطبيعي قد توقف. وعندما يحدث ذلك في النمو النفسي نقول: الفرد أصبح ثابتاً في مرحلة ما...."[1] وهكذا هو آصف، تبقى غرائزه الدنيا هي المسيطرة والمحرضة والدافعة، في حين تغيب الذات والذات العليا المسؤولة عن الأخلاق والقيم، ويغيب الضمير الرادع.

أمير في الطرف الآخر، ينتظر فرصته لعتق نفسه وإراحة ضميره المعذب، لكنه مايزال فريسة للتردد والحيرة، وحديث النفس يفسّر ويبرز إلى السطح ما هو مكنون في العمق: ".... كان تصرفاً غير مسؤول ... سأترك ثريا أرملة وهي في السادسة والثلاثين، هذا ليس أنت يا أمير، قال جزء مني: أنت جبان، هكذا ولدت وهذا ليس سيئاً كثيراً لأن الشيء الجيد أنك لم تكذب على نفسك في هذا أبداً

[1] – هول، **مبادئ علم النفس الفرويدي**، ص١٠٨

... لا شيء خاطئ في الجبن إذا أتى مع البصيرة، لكن عندما ينسى جبان من هو ... فليساعده الله".(ص٢٧٢)

يتأزم الحدث، ويقف أمير وجهاً لوجه أمام آصف. وكل ما يتذكره بعد تلك الجولة المخيفة أنه قاتل قتالاً مشرّفاً يتناسب والغاية منه. لكنه لم يضع في حسبانه أن ترجيح كفة القتال ستكون لمقلاع سهراب، الذي تدّخل في اللحظات الأخيرة. الزمن يعيد نفسه، والموقف مماثل تماماً مع اختلاف طفيف في الشخصيات. حسن في الماضي، في الموقف نفسه أمام آصف في الدفاع عن أمير وبالسلاح نفسه. سهراب (الابن) في الحاضر يرفع مقلاعه في وجه آصف مهدداً ومنفذاً الوعيد من أجل الدفاع عن أمير، بالسلاح نفسه والألفاظ نفسها:

- توقف آغا أرجوك، توقف عن إيذائه.

لم تتوقف صرخات آصف، صرخات حيوان مجروح.

لقد استطاعت الذات الساردة اجتياز امتحان النفس، لتحريرها من عذاباتها، قبلت الدخول في المغامرة، ولو بعد تردد، الدخول في نزال غير متكافئ، والتضحية بخسائر جسدية كبيرة، لكنَّ ما حققته على صعيد ذلك، كان النقطة الأهم. لقد وضعت حداً لصراعاتها الداخلية، صراعاتها مع ذاتها؛ هذه الذات التي يشير إليها فرويد بأنها "الرأس المشهور والبداية لكل صراع، ويضمن ذلك ما يحدث من تضاد مع المحيط الخارجي، وأن نتيجة الصراع تكون حاسمة في نمو الشخصية"[1].

وكان الظفر بالطفل سهراب ظفراً على مستوى تحقيق الذات التي بدأت تعيد بنياها من جديد على قاعدة أكثر صلابة واستقراراً، يسمحان لها أن تتبنى الطفل وتتعهده بعواطفها، وتتحمل مسؤوليته بجدارة تعيد شيئاً من الدَين المستحق عليها تجاه حسن وأبيه، هذا الدَين الذي تحملت تبعاته طوال السنوات الماضية. وهي الآن أكثر استعداداً للعمل على تنمية الروابط مع سهراب؛ لأن "... ما حدث في تلك الغرفة مع آصف كان قد ربطنا بشكل غير قابلٍ للشك".

ثم تبدأ معركة الصراع مع المحيط الخارجي، الذي لم تكن فيه شخصية آصف، بأفكارها ومعتقداتها وأفعالها، إلا جزءاً من مجموع الشخصيات الأخرى الفاعلة في المحكي التخييلي، والتي كانت

---

[1] - نفس المصدر.

من ضمن العوامل التي ضمنت للنص تعدد مستوياته، بوصف هذه الشخصيات ذواتاً تعبّر عن رؤى بهدف تعرية الواقع وفضحه.

لم يشأ الكاتب تقديم فعل المعرفة بالمجتمع الأفغاني، والآفات التي تنخر جسده تقديماً مباشراً، بل ترك هذه المهمة لأحداث القص، وللشخصيات لتقديمها من خلال رؤاها، ومن خلال حواراتها، وأحاديثها مع ذواتها، ومن خلال المشاهد الوصفية التي كان كثيراً ما يتوقف عندها، ذلك كله يدفعنا إلى الاستخلاص والاستنباط أكثر مما يلقننا تلك المعارف. وقد تجلت روعة النص في أنه ترك باب المستقبل مفتوحاً نستشرف من خلاله أمرين:

١- عمل الذات الساردة على امتلاك عواطف الطفل، بإزالة حواجز الخوف والقلق والشك من نفس طفولته المعذبة، بعد سلسلة الأحداث المؤلمة التي مرّت عليها، وكانت أقوى وأعتى من السنوات العشر التي لم يتجاوزها عمر الطفل. لقد خاض أمير معركة التبني من خلال قنواتها القانونية والشرعية ليعيش معه في أمريكا، وعليه الآن اجتياز الامتحان الأصعب، وربما ساعده في ذلك محاولة استرجاع ما في الماضي من لحظات دافئة وجميلة تعيد الطفل إلى الزمن السعيد، وإلى اللعب بالطائرات الورقية.

٢- انتهاء الحرب في أفغانستان وعودتها إلى الحياة الطبيعية "... الناس يتحدثون عن معركة قندز، آخر معقل صامد لطالبان في الشمال في كانون الأول ذاك، اجتمع البشتون، الأوزبك، والهزارا في بون تحت سمع وبصر الـ U.N. بدؤوا العملية التي ربما تنتهي يوماً، وقد امتدت أكثر من عشرين سنة من التعاسة في وطننا. لقد أصبحت قبعة حامد كرزاي الكاراكول وتشابانه الأخضر مشهورين." (ص٣٨٥) هذا بالإضافة إلى ما حققه النص من وظائف جمالية ومعرفية، وذلك من خلال تقنياته المتعددة، ومن المواقف الملموسة للشخصيات المتنوعة تجاه المعايير الاجتماعية والقيم الأخلاقية.

لقد هاجر خالد حسيني، مؤلف "عدّاء الطائرة الورقية" إلى أمريكا، وطنه الجديد، حاملاً معه، في عقله وفي قلبه، كثيراً مما أثقل ويثقل كاهل الوطن الأم، أفغانستان؛ تاريخياً، واجتماعياً، وسياسياً. واستطاع، عن طريق التخييل الروائي، المتاخم لحدود السيرة الذاتية، والمستند في كثير من تفاصيله إلى الواقع الأفغاني، أن ينقل بفنية سردية عالية، حكاية طفلين أفغانيين؛ حملا في صداقتهما كل تناقضات مجتمعهما في الحب، والصداقة، والشرف، والخوف، والذنب، مبرهناً على قدرته في خلق حياة جديدة تسعى إلى الكمال.

قائمة المصادر والمراجع

١- بوعزة، محمد، **تحليل النص السردي**، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ط١، د.ت.

٢- حسيني، خالد، **عداء الطائرة الورقية**، ت:منار فياض، دمشق: دال للنشر والتوزيع، ط١ ٢٠١٠م.

٣- فرويد، سيغموند، **الهذيان والأحلام في قصة غراديغا جوسن**، ت: نبيل أبو صعب، مراجعة: صياح الجهيم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، د.ت.

٤- مويفن، المصطفى، **بنية المتخيل في ألف ليلة وليلة**، اللاذقية: دار الحوار، ط١، ٢٠٠٥م.

٥- النابلسي،محمدأحمد، **فرويد والتحليل النفسي الذاتي**، بيروت:دارالنهضة العربية،د.ط، ١٩٨٨م.

٦- نويل، جان بيلمان، **التحليل النفسي للأدب**، ت: حسن المودن، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ١٩٩٧م.

٧- هول، كالفن، **مبادئ علم النفس الفرويدي**، تعريب دحام الكيال، بغداد: مطبعة العاني وجامعة، ط١، ١٩٦٨م.

المصادر الأجنبية:

1- Hosseini (Khaled)، Les CERFS – VOLANTS DE KABOUL، traduit par valerie BOUGEOIS –belfond، Paris 2005

الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص من المعلّقات

د.غيثاء قادرة*

الملخَّص

الثنائيّة الضديّة بنية لغوية متقاطعة اللفظ والمعنى، متباينة، ظاهرة في النسق، مضمرة، تظهر في تباينها إبداعاً وجمالاً شعريين، تعتمر نسيجاً لغويّاً يعدّ ترجمةً لنفسية الشاعر ومكنوناته الداخلية. والثنائية: مصطلح يقوم على الربط بين الظواهر المنفصلة والتعالق بينها، نشأت من شعورين مختلفين عاشهما الشاعر في بيئة فرضت معطياتها نمطاً معيشياً أيقظ عنده إحساسين متضادين هما: الشعور بالذات، والشعور باستلابها، عكسهما الشاعر في صور ظاهرة ومستترة تعدُّ ركائز ينهض بها البحث، أهمُّها: البقاء/الفناء، والوصل/الفصل، والعودة /الرّحيل، الظّلمة /الضّياء، الحياة /الموت. ويتقابل الطرفان المتضادان وقد يتكاملان، ولا أهمية لطرف منهما بمعزل عن الآخر.

يعدّ هذا البحث قراءةً جديدةً من مجموعة قراءات تناولت نماذج شعرية لبعض شعراء المعلقات بالدراسة والتحليل والتفسير، عبرالتعمق في البنية اللغوية الشعرية، واكتشاف الدلالات والرموز، اعتماداً على الثنائيات الضدية التي تُعالَج في ضوء دراسة نصّية تتناول الثنائيات، وتقف على أبعادها النفسية.

كلمات مفتاحية: ثنائيّة ضديّة، نسق.

المقدمة:

إنّ المفارقة المعنوية واللفظية من مزايا النص الشعري عامة، والجاهلي خاصة؛ لأنها جعلت منه بنية جدليّة سعت بعض الدراسات النقدية الحداثية إلى تفكيكها عبر مقاربة البنى اللغوية المتعارضة كشفاً عن أبعاد هذه المفارقة.

---

* مدرسة في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۱۰/۲۵هـ.ش= ۲۰۱۲/۰۱/۱۵م تاريخ القبول: ۱۳۹۱/۳/۲۸ هـ.ش = ۲۰۱۲/۰٦/۱۷م.

أودع الشاعر الجاهلي في نصه الشعري خلاصة تأملاته في الكون والوجود، وتجاربه، كما أظهر العقلية الجاهلية الخاضعة لمنطق الجدليّة المتّسمة بالشك والتساؤل عن مجمل موضوعات الحياة، ولا سيّما ما أُشكل منها. وهذه السمة جعلت النص الشعري متميزاً لاحتوائه دلالات مفتوحة، لا حصر لها.

اعتمد الفكر الجاهلي، في إنتاجه، المعاني المتقابلة، المتباينة، الغائرة في أعماق النفس الإنسانية التي تجسدها ثنائيات ضديّة، فالحياة غريزة عاشها الجاهليون هروباً من الشعور بالموت، والموت هاجس لايبرح مخيّلتهم، والنور والظلام موجودان جنباً إلى جنب في حياتهم، فسيرورة الحياة الجاهلية يتجاذبها طرفان متضادان متوازيان متكافئان متصارعان والعلاقة بينهما علاقة نفي وتضادٍّ، وقد تكون علاقة إيجاب، وتأكيد، أو انسجام. والثنائيات المدروسة في المعلقات تتمحور حول: الخير/الشّر- الحق/الباطل، الظلام/النور، الوجود/العدم.

من هنا كان لا بُدَّ لنا من البحث عن آلية لقراءة النصّ الشّعري، تعتمد استكناه بنية الصورة، والسياق اللغوي؛ وتعميق الوعي بمكنونات هذا الشعر، وثنائياته، وأسراره وجماله.

يقوم هذا البحث على الدراسة النصّية لنماذج من شعر المعلقات، تربط بين العامل النفسي والبنية الشعريّة.

مفهوم الثنائيات الضدية:

التضاد: "هو ضدّ الشيء: خلافه، وقد ضادّه، وهما متضادّان، ويقال ضادّني فلان إذا خالفك، فأردت طولاً فأراد قصراً، وأردت ظلمة، فأراد نوراً "[١]، أي ورود المعنى أو اللفظة -في السياق الشعري- ونقيضها سلباً أو إيجاباً.

وينظر إلى التّضاد في النقد العربي القديم على أنّه مرادف للطباق والتكافؤ، فقد جاء في قول لأبي هلال العسكري عن الطباق:" أجمع النّاس أنّ المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضدّه، في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار والحرّ والبرد "[٢]. وفي هذا لا خلاف بين معنى التضاد ومعنى الطباق، وفي سياق الحديث عن التطبيق،

[١] - ابن منظور، **اللسان**، مادة "ضدد".

[٢]- أبوهلال العسكري، **الصناعتين**، ص ٣٣٩ .

جاء التضاد بمعنى: "المطابقة والطباق والتطبيق والتكافؤ، والتضاد هو أن يجمع بين المتضادين، مع مراعاة التقابل، فلا يجيئ باسم مع فعل، ولا بفعل مع اسم"[١]،كقوله تعالى:﴿ فلْيضْحكوا قليلاً، ولْيبكوا كثيراً﴾ [٢] .

أمّا التكافؤ الذي يحمل المعنى نفسه، فقد أدرجه قدامة بن جعفر تحت نعوت المعاني عندما قال: "ومن نعوت المعاني التكافؤ، وهو أن يصف الشاعر شيئا، أو يذمه ويتكلم فيه، فيتأتى بمعنيين متكافئين، أي متقابلين، إمّا من جهة المصادرة أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل "[٣].

ورأى الجاحظ أنّ قانون الثنائية الضدية هو قانون الحياة المعيشة، وأن مكونات الوجود تقوم بأمور ثلاثة: منسجم، ومتغاير، ومتضاد، ويرد هذه المستويات الثلاثة إلى ثنائية الثابت والمتحول ويقول:"تلك الأنحاء الثلاثة كلها في جملة القول جامد ونام"[٤]، أي ساكن ومتحرك.على الرغم من ذلك لم يظهر الجاحظ ما هو الجامد وماهو المتحرك النامي، و لم يوضح أن النمو يناهض الجمود، وأن الحركة تجب ّالسكون، وأن أثر الثنائيات في نفس قائلها كبير، وبعدها النفسي واضح . ودافعها الاجتماعي دعا إلى اعتمادها صيغة شعرية. على الرغم من تعدد المصطلحات. أكّد عبد القاهر الجرجاني أهمية التضاد وأثره في تشكيل الصورة الفنية في قوله: "وهل تشكّ في أنه يعمل عمل السّحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه/موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهة ماء ومن جهة أخرى ناراً" [٥]، لقد بيّن الجرجاني فاعلية التضاد في النص الشعري، ومدى تعالق طرفي الثنائية وتكاملهما، وهذا ما لم يبرزه غيره من النقاد العرب القدماء الذين اكتفوا بإبراز الصورة الشعرية وأركانها، ومعناها المباشر واكتفوا بتعريف الثنائيات، وتعدادها، والإشارة

[١]- الشريف الجرجاني، **التعريفات**، ص٦١. يحيى بن حمزة العلوي، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**،ص٣٧/٢.

[٢]- التوبة، ٨٢

[٣]- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص ١٤٧-١٤٨.

[٤]- الجاحظ، **الحيوان**، ص٢٦/١.

[٥]- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٣٢.

إليها من غير التركيز على أهميتها وأثرها في نفس قائلها، ودورها في التشكيل الجمالي للنص الشعري، مبتعدين عن الرمزية والبعد النفسي الكامن وراء هذه المتضادات.

أما المعجم الفلسفي فقد عرّف الثّنائيّة بقوله: "الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين، والثنائية هي: القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها، أو ثنائية الواحد والمادة، أوثنائية الواحد وغير المتناهي عند الفيثاغورثيين، أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون" [١]، وهذا يؤكّد تعالق الأطراف المنفصلة؛ إذ لابد من وجود منطقة وسطى تربط بين المعنى وضده، وتواري أحدهما خلف الآخر بانتظار إعلان ذاته. و"الثنائيات الضديّة وليدة فكر معرفي يتحرك، وينسج مسار حركته، ويتشكل تاريخياً، وثمة ثنائيات كثيرة لها أشد الحضور في حياتنا، فلا وجود لشيء من دون نقيضه، أما اللغة فهي أداة تحقيق معاني الحياة"[٢]. وتشكل الثنائيات الضديّة ركنا أساساً من أركان الخطاب الشعري، وبنية لغوية فاعلة في خلق تصورات معينة تجاه مكوّنات الوجود؛ إذ "تنبع الثنائية الضديّة من تمايز ظواهر معينة في جسد النص، ومن ثم تكرارها عدداً من المرات، ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها، بهذه الصفة يكتسب النص طبيعته الجدلية " [٣] القائمة على تناوب الأطراف في الظهور والاستتار، وتكاملها رغم تضادها، فـ (الوجود والعدم) –على سبيل المثال-بنية لغويّة قوامها التضاد بين عنصرين أساسيين، متمايزين متكاملين، فلكي يعمل الوجود يجب أن يمتلك خصائص العدم، وخلاف ذلك صحيح.

أمّا النقاد المحدثون الغربيون، فقد اعتمدوا معطيات الفكر الغربي، فكوهن يرى أن "الثنائيات الضدية تنشأ من شعورين مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاوعي"[٤]،أي أحدهما مدرك واضح في السّياق والآخر مضمر،كامن في اللاشعور، يرى عبر استكناه الصورة والبحث في أبعاد طرفي الثنائية ورمزيتها. وهذا

---

[١]- جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ص ٢٨٥.

[٢]- سمر الديوب، «مصطلح الثنائيات الضدية»، **مجلة عالم الفكر**، ص ١١٦.

[٣]- كمال أبوديب، **جدلية الخفاء والتجلي**،ص ١٠٩.

[٤]- جان كوهن، **اللغة العليا، النظرية الشعرية**، ص ١٨٧.

بيّن في بعض أشعار المعلقات."ففي داخل النفس البشرية يلتقي طرفا هذه الثنائية التي انشغل بها الفكـــر الإنساني، وبدت الحياة صعبة التفسير بمعزل عن فكرة الأضداد والثنائيات، فلاوجود لفكر إنساني من دون ثنائية ضدية"[١] .

الثنائيات الضدية في لغة الشعر الجاهلي:

قدّم الشاعر الجاهلي في صوره الشعرية عالماً من الصراع الوجودي بين الموت والحياة عبر بنى لغوية متباينة ومتمايزة أظهرت وعيه وحسّه الإنساني بأبعاد هذا الصراع بعد أن عايش تناقضات الحياة بكل اتجاهاتها، وأسس رؤية مفسرة للأمور المشكلة في البيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها، مثلمـــا حـــاول أن ينتقل بفعل التناقضات-عبر رؤياه- من غياهب العدم إلى رحاب الوجود، ومن الضياع إلى الوصـــول، ومن الغموض إلى الوضوح، ومن الاستتار إلى التجلي. إن بنية القصيدة الجاهلية التي يتقاسمها تيـــاران متضادان تؤسس جوهر النص الشعري الجاهلي، "الأول تيار وحيد البعد يتدفق في مسار لا يتغير مجسداً انفجاراً انفعالياً يكاد أن يكون لا زمانياً وخارجاً عن السيطرة لا يكبح، والثاني تيار متعـــدد الأبعـــاد يشكل نقطة التقاء ومصبّاً لروافد متعددة لتيارات تتفاعل أكثر وتتواشج.

فالتيار الأول يتجسّد في الحالة الانفعالية المفردة، ويظهر أكثر في شعر الغزل وبعـــض قصـــائد الخمـــر والمراثي، فيما يظهر التيار الثاني أكثر تنوعاً وعمقاً، يُحتفى فيه بالحياة، ويشعر بالإحساس المأســـوي في مواجهة الموت"[٢]

١-ثنائيةالحضور والغياب في لوحات الطلل:

يتخلل حركة الأطلال عدد من الثّنائيات الأساسيّة التي تخلقها التعارضـــات، مثـــل: الجفـــاف/ الخصوبة، الرحيل/البقـــاء، الحيـــاة/الموت، الوجود/العـــدم، الســـكون/الحركة، الحضـــور/الغياب، الاستتار/الانكشاف، الزوال/الديمومة، وغيرها من الثنائيات الأساسيّة في الشعر الجاهلي. والصّراع بين طرفي الثّنائية يظهر صورة الإنسان في مواجهة الزمان — العدو الأكبر للجاهلي.

١- سمر الديوب، «مصطلح الثنائيات الضدية»، **مجلة عالم الفكر**، ص١٠٠.

٢- محمد بلوحي، **بنية الخطاب الشعري الجاهلي**، ص٣٨.

ولنبدأ من إبداع امرئ القيس الشعري، الذي لم يتوقف في موضوعاته وأساليبه الفنيـة عندالشّـكل اللّغوي فحسب، بل أثرى هذه الموضوعات، بالثنائيات الضديّة التي تعدّ محطّ إبداع يسمو به إلى أفـق بعيد يميزه ممّن سواه من الشعراء.

وسنقف على ثنائية الحضور والغياب التي تختزلها الوقفة الطللية التي احتوت معاني ضديّة كقوله: [١]

قِفَا نبكِ مــنْ ذكــرى حبيــبٍ ومَنْــزِلِ بِسِقْطِ اللِّــوى بــينَ الــدَّخُولِ فَحَوْمَــلِ

فَتُوضِــحَ فــالمِقراةِ لم يَعْــفُ رسْمُهــا لِمَا نسجَتْها مــنْ جَنُوبٍ وشَمْــأَلِ

تعدّ الوقفة الطللية عند امرئ القيس صرخة ًمتمردةً أمام حقيقة الموت والحياة. لقد واجه الشـاعر الموت بالحياة المنبعثة من قلبه. بكى الشاعر مطهراً نفسه من أدران الفناء، مستعيناً بصحبه لمقاومة الغربة ومواجهة الفناء. وقد قدمت جزئيات الثنائيات غير المباشرة أقصى دلالاتها في تعارضات: الحياة/الموت، السكون/الحركة.

(قفا) بنية لغويّة تختزن ثنائيّة الحضور والغياب، حضور الأنا الداعية للوقوف والبكاء على من رحل، وغياب الآخر المفقود من الزمن الحاضر. فكانت ثنائية (قفا/نبك) دعوة للتحدي، عبر الوقوف، فالبكاء حزناً، ظاهر الصورة وقوف فبكاء، أمّا باطنها فيتجلى في رمزية الطرفين، الأول هو: نفـس الشـاعر الفاقدة المفارقة، الباكية الباحثة عن معوّض لها، والثاني: الدموع المطهّرة لجدب الذات العطشى للوئـام والحب والسلام. وعبارة (من ذكرى)، تختصر زمن الفتوة، والإحساس بالذات، الـذي استحضـر في الحاضر الأليم، تعويضاً عن الفقد والقهر،وتحقيقاً لتوازن النفس. وتشكل ثنائية "حبيب/منْزل": تضاداً من نوع آخر؛ فالأول حي والآخر جماد"[٢]، إنهما رمز للحياة المفقودة، وللاستقرار الضائع بالرحيل.

وتصور ثنائية (الدخول/توضح) حيرة الشاعر وتأرجحه بين الغموض والوضوح، بين ما هو خفي عليه، وواضح لديه،" (فالدخول) تفيد الداخل والباطن، وما هو مظلم ومستتر ومستور ومتـداخل، في

---

[١]- **ديوانه**، ص ٨-٩. السقط: منقطع الرمل، اللوى: حيث يلتوي ويرق، الدخول وحومل وتوضح والمقراة: أسماء أماكن.

[٢]- سوزان ستتكيفيتش، **القراءة البنيوية في الشعر الجاهلي**، ص١١٥.

حين توحي (توضح) بالوضوح، والانكشاف، والبياض، وكأن الشاعر ممزق بين ما هو خفي في الوجود وبين توقه إلى المعرفة، وإلى كشف الأسرار وسبر الأغوار.

وفي غمرة الحس بالجدب والخراب والموت يستلهم الشاعر الأضداد، لعل بتسمية الشيء بضده يتحقق الخصب، ويجري ماء الحياة، ومن هنا يستمد الاسمان "حومل والمقراة " أهميتهما، فالحومل هو السيل الصافي، والمقراة ما جمع فيه الماء، وكأن الشاعر يسعى إلى تفجير الماء من قلب اليباس فيحقق الخصب الرافض للاستسلام للموت"[١]، فالوضوح: انتماء مفقود، والغموض: غربة نفسية.

وتؤكّد ثنائية جنوب/شمأل التعارض بين طرفيها، فريح الجنوب بانية ناسجة، وريح الشمال مدمرة، إنّه التضاد بين البناء والدمار الكونيين والنفسيين اللذين يعيشهما الشاعر.

وفي جزمه (لم يعف) تأكيد البقاء في وجه الفناء عبر ثنائيّة ضديّة يتجلى طرفاها في تعارض معنيي البقاء والعفاء، فنفي الفناء، والجزم بعدم العفاء/تأكيد للبقاء، وإصرار على الحياة.

يتوازى طرفا الثنائية الضدية، ويتوارى أحدهما وراء الآخر منتظرا إعلان ذاته، فإحساس الشاعر بالعجز يتقدم على محاولة إثبات القدرة. فيختفي الوضوح/الانتماء وراء الدخول– الاكتنان/ الغربة والفناء فما إن يزول الفناء حتى يظهر الطرف الآخر للثنائية. والأمر ذاته في تعارض ريح الشمال المدمرة التي يختفي وراءها نسيج الريح البانية. ولا يعني التضاد الفصل بين الطرفين، فثمة منطقة وسطى بينهما، فعلى الرغم من الغياب الواضح في طلل امرئ القيس لحسّ الانتماء والبقاء فقد ظهر الوجود في أبعاد اللفظة، وعمق المعنى. في محاولة لإعادة الحياة في ما محاه الزمن.

فثمّة منطقة وسطى بين الوجود والعدم تصل بينهما، ويستطيع إدراك المرء تعرّف المنطقة والتعامل معها عبر الربط بين طرفي الثنائية والشعور بتكاملهما. وهذا أشبه "بالإشارات الضوئية، فثمة إشارة وسط بين الأحمر والأخضر، تتيح مساحة للذهن البشري؛ ليتهيأ، والفعل البشري هو الذي يختارها".

---

[١] – ريتا عوض، **بنية القصيدة الجاهلية**، ص١٨٩.

(١) والثنائيات الضدية في الوقفة الطللية، كما في غيرها من الصورالشعرية، تسمح لطرف بالاستتار قليلا، يتهيأ ريثما يظهر الطرف الآخر ويؤكد حضوره، وذلك في قول لبيد بن ربيعة العامري: [٢]

عفـتِ الدِّيـارُ مَحلُّهَا فمقامُها بِمِنىً تأبَّدَ غَولُها فَرِجامُها

فمدافعُ الرَّيَّانِ عُرِّيَ رسْمُها خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها

دِمنٌ تَجَرَّمَ بعدَ عهدِ أنيسِهَا حِجَجٌ خَلَونَ حلالُها وحرامُها

رُزِقَتْ مرابيعَ النّجومِ وصابَها وَدْقُ الرَّواعِدِ جَوْدُها فرِهامُها

عَرِيَتْ وكانَ بها الجميعُ فأبكَروا منْها وغُودِرَ نُؤْيُها وثُمامُها

تتكثف الثنائيات الضدية في سياقات لفظية حاملة بنى متضادة رئيسة مثل: الوجود/العدم، الحياة /الموت تجسدها الألفاظ الآتية: محلها/مقامها، حلالها/حرامها، جودها/رهامها، نؤيها/ثمامها، وتنحصر دلالات الثنائيات في أبعاد الصور.

استهلّ الشاعر قصيدته بثنائية: العفاء/البقاء، (عَفَتِ الدّيار مَحلُّها فمقامُها) العفاء ظاهر والبقاء مستتر في خفايا الصورة،، في المنطقة الوسطى الواصلة بين الطرفين، المتسعة لطرف دون الآخر، الجامعة في الآن نفسه. فليس العفاء خروجا من البقاء، وليس البقاء مجرداً من العفاء، بل هما متكاملان فمحلها- مكان الحياة المؤقت/ومقامها- مكان الإقامة الدائم يجسدان التعارض بين التنقل والاستقرار، والتمزق بين غولها- المكان المنخفض/ورجامها- المكان المرتفع، بين السمو/والانخفاض، إنها حال الشاعر المتأرجحة بين الحلم والواقع، وبين البقاء /الفناء.

وتلخص ثنائية: مدافع الريان/عري رسمها صورة الخصب/الجفاف، وضديّة الارتواء/العطش، الاستسلام/ التحدّي، والغلبة للطرف الثاني.

[١] -كلود ليفي شتراوس، إدموند ليتش، **دراسة فكرية**، ص٢٤.

[٢] – **شرح ديوانه**، ص ٢٩-٣٠٠. **محلها فمقامها**: مكان الحلول ومكان الإقامة، **منى**: جبل، **تأبد**: توحش، **الغول**: ما انهبط من الأرض، **رجام**: اسم مكان، **حجج**: سنوات حلال وحرام، **الودق**: المطر، **النؤي**: جدول ماء، **الثمام**: نبات.

تعرّت مدافع الماء و لم يبق منها إلا الآثار الشاهدة على زمانها، كالكتابة على الحجر. كادت أن تمحى آثارها بفعل الزمن، وفي معادلة الموت الذي يترك بقايا حياة. إنها عملية من "حركة الزمن في مروره يجدد الأشياء ويعريها، في الوقت نفسه يخلّد الأشياء ويمنحها الديمومة"[١].

وتعكس ثنائية حلالها/حرامها تضادّ الجائز والممنوع في ظل بيئة يسيطر الممنوع عليها، ليأتي الجائز ويؤكد ذاته تحديا، عبرجودها /رهامها، الثنائية التي تأتي أهميتها من تفاعل الطرفين المتضادين وتناغمهما، لا من تضادهما.

فالخصب، والعطاء والرزق والولادة وإحياء ما كان ميتاً تجسّد طرف ثنائية ظاهرة تواري الجفاف واليباب خلف الخير العميم، الذي قدم للأرض المجدبة الحياة، بعد أن تلاشت أسباب الفناء. وهنا يبرز التحدي الذاتي للشاعر، المتساوق مع تحدي الطبيعة بفعل المطر المفني للجفاف، إنه انمحاء الانمحاء وعفاء العفاء، وتأكيد الحياة.

تشكل ثنائية الماضي/الحاضر فكرة البنية اللغوية الطللية القائمة على فكرة الحضور والغياب، عريت/كان بها الجميع، طغى السلب على الإيجاب، ومحا الزمن علائم الحضارة الإنسانية، وغلب الطرف الأول من الثنائية- الفناء /الثاني- الحياة، غلب الجدب الخصوبة الكامنة؛ لإعلانها الفاعلية على ساح الوجود، وغلب الرحيل/البقاء، الثمام-صنع الطبيعة، غلب/النؤي -صنع الإنسان، كان سياق الطبيعة هو الأقوى؛ لأنه فعل الزمن الذي لا يستطيع الشاعر مجاراته.

يضع الشعراء ثنائية البقاء/الفناء في طرفين متقابلين متصارعين، يغلب الأول منهما الثاني تارة؛ إذ لابُدّ من الإقرار بقوة الفناء القائدة إلى التمسك بالحياة. وهذا يعزّز فكرة أن التضاد في كنهه تكامل. وبذلك لا يبدو الشاعر الجاهلي -عموما- مستسلما للموت، فهو يتحداه ويختار السبيل الأكثر قوة ودلالة على دفعه. إن الحياة عنده تنبثق من لجة الموت.

لقد تحدى معظم الشعراء الموت عبر صور مختلفة ومن بينها صورة الطلل، الذي تنبعث منه الحياة ولو بطريقة مختلفة.

---

[١] -كمال أبو ديب، **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا**، ص٥٨.

"إن الشاعر العربي وهو ينسج خيوط قصيدته في هذه اللحظة الطللية الحية والموحدة، يعيد إنتاج الزمن، كما أعاد خلق المكان".[1] يعيد الشاعر إنتاج الزمن فنيا، وفق رؤاه وفق ما يحلم به من زمن يتحدى فيه الفناء، لأن الزمن الفيزيائي أرهقه، وأزهق روحه، فهو الأيام المتوالية المتسارعة السالبة كلّ جميل في الحياة، بل هو العدو الأكبر للجاهلي –أيضا– حتى المكان الذي جار عليه الزمان فحوله إلى آثار شاخصة يخلقه الشاعر فنيا، استجابة لحلم النفس بالبقاء والحياة في المكان المتخيل المناهض فعل الزمن.

تجسّد الثنائيّات الضديّة السّيرورة الشّعرية في حركتها المتصاعدة في وجه الزمن الهارب؛ إذ تتقاسم البنى اللغوية في معناها التصارع بين البقاء والفناء من جهة، وبين أضداد تشكل سمة أساسية من سمات الموقف الوجودي من جهة أخرى، "أي حيث تكون الضدية خصيصة جوهرية من خصائص الموقف الوجودي نفسه"[2]، وفي هذا لا تبدو الثنائية الضدية لغوية فحسب، إنما سياقية –أيضا– فهي تقدم صورة لتخفي النقيض.

ويبرز النابغة الذبياني في صوره وجهي المكان المتضادين، بواقعية، في قوله: [3]

يا دارَ مَيَّةَ بالعلياءِ فالسَّنَـدِ ... أقوَتْ وطالَ عليها سالفُ الأبـدِ

وقفْـتُ فيهـا ،أُصَيلاناً أُسـائلُها ... عيَّتْ جَواباً وما بالرَّبْعِ مِنْ أحَـدِ

ثمّة مزدوجات تشكّل ثنائيات ضديّة تداخل نسيجاً لغوياً فكرياً قائماً على وجهين متضادين، أحدهما بارز والآخر مخفي، الزمن وسالف الأبد، هوالطرف الفاعل في وجود الشاعر المهدد/والحاضر السعيد، الطرف المخفي الساعي لإبراز ذاته في حياة الشاعر، وتختزن ثنائية: أقوت-طال عليها/ وقفت فيها-أسائلها، القدرة الظاهرة المتوارية وراء الإقرار بالعجز، فأسائلها /مابالربع من أحد، إقرار بالضعف والفناء.

[1] – حسن مسكين، **الخطاب الشعري الجاهلي، رؤية جديدة**، ص٣٦.

[2] – **المرجع السابق**، ص٧١.

[3] – **ديوانه**، ص ١٤، **العلياء**: ما ارتفع عن الأرض، **السند**: سند الجبل، **أقوت** :خلت من الناس، **أصيلانا**: عشاء، **عيت**: لم تجب.

إن شعرية البيتين قائمة على الأنساق المضمرة، المؤسسة أصلا على مبدأ الضدية الذي يؤدي إلى البعد الواضح بين المعلن والمستتر، والذي يجسده زمنا البداية والنهاية -طرفا الثنائية الضدية- بداية العجز/نهاية القدرة.

وجاء في طللية زهير بن أبي سلمى:[١]

أَمِنْ أمِّ أوفى دِمنةٌ لم تَكَلَّمِ ... بحومَانةِ الدَّرَّاجِ فالمُتثلَّمِ؟

ودارٌ لها بالرَّقْمتينِ كأنَّها ... مَراجعُ وَشمٍ في نواشرِ مِعْصَمِ

بها العِينُ والآرامُ يمشِينَ خِلْفةً ... وأطلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ

يضعنا هذا النص، منذ بدايته-أيضاً، أمام ثنائية الديار/الرسوم. مكان عامر/ مكان خاو، طرف تشكله فكرة الفناء / لم تكلم، وطرف تشكله فكرة البقاء /مراجع وشم، العين والآرام. يستفهم الشاعر مستنكراً ــ زمن وقوفه ــ عن أسباب التحول الطارئ على المكان. "أمن أم أوفى دمنة.."، وسيطرة الموت عليه، محاولا بعث الحياة في صورة تواري مشهد الحياة وراء مشهد الموت. ولعل تشبيه الشاعر الرسوم بالوشم المزين يدي الفتاة دليل مهم على حس البقاء والوجود الذي يسيطر على الشاعر المسكون بهاجس التحدي، والفعل الذي دفعه إلى خلق بدائل فنية لمحاربة الشعور بالفناء، مثل الكتابة والوشم والترجيع، التوالد والإطفال، وصور الحياة التي تستحضر جمالياً عبر صور الإنسان الفاعل.

إن مشهد تحول الديار إلى أطلال تجسد عفاء شموليا للمكان يبعث التفجع والألم في نفس الشاعر، ويبعث الشعور المضاد-أيضا- في محاولة للنهوض وجب فعل الزمن، وتدميره، وخلق روح تجسد الحياة (الآرام ــ العين ــ وشم).

لقد أبرز منظر التحول من الحركة إلى السكون، ومن البقاء إلى الفناء فعل الزمن المجسد وقتية القوة واستمرارية الضعف الذي يؤكد فناء القوة الإنسانية أمام سطوة الزمن، فلاتتمكن من الثبات في حدود المكان.

---

[١]- **ديوانه**، ص٩-١٠، **الدمنة**: آثار الديار، **الحومانة**: ما غلظ من الأرض، **الدراج والمتثلم**: موضعان، **الرقمتان**: موضعان أحدهما قرب المدينة، والأخرى قرب البصرة، **العين**: البقر الوحشي، **الأطلاء**: أولاد البقر، **المجثم**: المربض.

وقد يغدو"الطلل في الإنجاز الشعري إعلاناً عن ميلاد حياة أخرى في مواجهة الموت الذي لا يفتأ يلاحق عناصر المتعة والحياة، إنه تشبث دائم برموز اللذة، وإصرار على بقائها حية"[١].

لقد انسحبت ثنائيات الحركة/السكون، الشاعر /الطبيعة، التحول /الثبات على مجمل الصور الفنية التي خلقت إيقاعا متناغما متطورا على مستويات النص الشعري رمزيا ونفسيا.

٢- ثنائية الرحيل/البقاء في لوحات رحيل الظعائن

تعدّ الرحلة محطة وجودية من المحطات التي تدور حول إشكال الصراع بين الحياة والموت، وتعد الناقة- ركنها الأساس-سلاح الشاعر ضدّ صعاب الحياة، فهي مطيّة تحدّى عبرها الإحساس بالفناء، وقدم في صورها المشهدين الضّدين معا، مشهد الضعيف ومشهد القوي.

وهاهي ذي ناقة طرفة بن العبد الملاذ الآمن من غياهب الزمن المدمر تظهر التّعارضات اللغوية والمعنوية، في قوله:[٢]

كأنَّ حُدوجَ المالكيّةِ غُدْوة ... خلايا سفينٍ بالنّواصفِ منْ دَدِ
عَدوليّةٌ أو منْ سفينِ ابنِ يامنٍ ... يجورُ بها الملاَّحُ طَوراً ويَهتدي
يَشُقُّ حُبَابَ الماءِ حيزومُها بِها ... كمَا قسَمَ التُّرْبَ المفايلُ باليدِ

تقوم شعريّة النّص على إضمار الأنساق المؤسّسة على مبدأ الضديّة، وهذا ما يؤدي إلى وضوح المسافة بين المعنى الظاهر والمعنى المضمر، فصورة الناقة -السفن التي تشق عباب الماء- مثلا، تختزن علاقة ضدية بين ما تظهره الصورة من رحيل وفراق، وبين ما تخفيه من شعور يستثمر إدراك الشاعر الواعي لحالة الانفصال عن الذات، القلق من الفناء المحيق به بسبب الصراع القائم على الحياة، الساعي إلى الوصول حيث يبتغي.

يجور/يهتدي، حدوج المالكية/خلايا سفين، الجفاف /الخصب، الضياع /محاولة الوصول. ثنائيات تبرز التضاد بين الثبات والتحول في وجود الشاعر، وتؤكد حدة التوتر بين الواقع المأساوي المعيش

---

[١]- حسن مسكين، **الخطاب الشعري الجاهلي**، ص ٥٢.

[٢]- **ديوانه**، ص٧-٨، **الحدوج**: مراكب النساء، **المالكية**: من بني مالك، **الخلايا**: السفن العظام، **النواصف**: الأودية، **دد**:اسم موضع، **عدولية**: قرية بالبحرين، **ابن يامن**: ملاح، **يجور**: يعدل ويميل.

المحكوم بجور الزمان، وجهل المكان، وبين الحلم بالصلابة، والوصول حيث المبتغى، (يهتـدي)، وهـو الشعور الكامن في اللاوعي، الذي يسعى الشاعر لتحقيقه.

يسكن فكر الشاعر هاجس الوجود، هروباً من الشعور بالفناء، والناقة –السفينة"هي أسلوب من أساليب التعويذ لأنها تجسد الحركة المستمرة"[1]، هي التعويذة الأقوى ضد عوامل الفنـاء ومسوغات الضعف، بل هي الذات الحالمة بالقوة، وتشبيه الناقة بالسفينة ما هو إلا بحث عن الخصب في عالم الجدب والجفاف.

وتجسّد ثنائية: رحيل الظعائن/خلايا سفين صراع الوجود والعدم، إذ يختزن الدمار الطرف الأول من الثنائية، ويعتمر الخصب والحياة الطرف الثاني، يجور-يضيع/يهتدي- يصل، إنه الإصرار والإرادة على الوصول إلى بر الأمان، إنه اللقاء والاستقرار في وجه الضياع.

تبرز ثنائية البقاء/الرحيل في هذه الصورة، رحل الحب والخصوبة برحيل المحبوبة، وفي قول زهير بن أبي سلمى:[2]

تَبصَّرْ خليليْ هلْ ترى مِنْ ظعائنٍ	تحمّلْنَ بالعلياء مِن فوق جُرثُمِ ؟
بكرْنَ بُكوراً واسْتحرْنَ بسُحرَةٍ	فهُنَّ، لِوادي الرَّسِّ، كاليدِ للفمِ
جَعلْنَ القَنانَ عنْ يمينٍ وحَزْنَهُ	ومَنْ بالقَنان، مِنْ مُحِلٍّ ومُحْرِمِ
ظهرْنَ مِنَ السُّوبانِ ثمّ جزَعْنَه	على كلِّ قَينيٍّ قَشِيبٍ، مُفَأّمِ

تبرز شعرية النص في الصور المولدة للثنائية الضدية، أبرزها صور المكان بطرفيه الظاهر والمضمر، المجسد ثنائية الحياة /الموت،الجفاف /الخصب.

[1] – مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، ص ١٦٢.

[2] – **شعره** ،ص١١-١٣، **استحرن**: خرجن في السحر، **الرس**: البئر، **القنان**: جبل لبني أسد، **الحزن**: ما غلظ من الأرض، **المحل**: الذي لا عهد له ولا ذمة، **السوبان**:اسم واد، **القشيب**:الجديد، **المفأم**: الذي قد وسع من جانبيه، **قيني**: قتب منسوب إلى بلقين، وهم حي من اليمن.

في دعوة الشاعر للتّبصر ورؤية فعل الزمن دعوة لتوديع السّلام الراحل مع الظّاعنات الـرّاحلات، الرّامزات إلى رحيل الخصوبة والولادة والجمال، الباحثات– في سباق مع الزمن عن المكـان الحلـم، الرؤيا.

يظهر المكان بثنائيته فيصلاً يحكم غلبة الطرف الأقوى، الكامن في اللاوعي، المضمر، والمجسد الرؤيـا البصيرية للمكان المحلوم به على الطرف المدرك، القابع في الوعي، الذي يعتمه الفناء-الطلل. فالمكان هو المنطلق وهو المبتغى،كان ثابتاً فتحول،خالياً فاعتمر وتحول معه الإدراك. بدأ أرضاً جرداء قاحلة وانتهى أرضاً خصبة.

لقد سخر الزمان، (الإبكارو الإسحار)، لأجل المكان المحلوم به، من المكـان البكـور، وإليـه السحور. منه كان التحول وفعل الزمن. (بكرن بكورا...)، (فهُنَّ لوادي الرسِّ كاليد للفم)، (جعلـن القنان عن يمين وحزنه). على الرَّغم من الأهوال والمخاطر المحيطة بموكب الرحلـة في وادي الـرَّسّ، المتمثّلة في اتساعه، وابتلاعه، وإطباقه على المارّين إطباق الفم على اليد مُلتـهماً مُبتلعـاً؛ فـإنَّ إرادة الشاعر في الحياة برزت، والمواجهة التي تنهي فعل الخوف ظهرت، والتحوّل إلى تجاوز الصّعاب والسير سهلاً، فرض نفسه في إقرار المبطّن بالوصول حيث المبتغى، فكان الاستقرار في وجه الضياع، والحركة في مواجهة الثبات، والسعي مقابل السكون، والخصوبة مقابل الجفاف. في وصول الظاعنـات المـاء وصول إلى الخصب والحياة والاستمرار والتجدد، إلى المكان المستتر في اللاوعي هروبـاً مـن اليبـاب المكاني.

٣–-ثنائية الأنا /الآخرفي صور الفخر بالقوة:

خير مَنْ جسّد مفهوم القوة والضعف في ثنائيات متضادة من الأفعال والأسمـاء هوالشـاعرعمروبن كلثوم في قوله:[١]

أَبا هندٍ فـلا تَعـْـجَلْ علينـا وأَنْظِرْنا نُخـبِّرْكَ اليقينـا

[١]– **ديوانه**، ص ٧١ و٧٧ و٨٣ و٨٨ ـــــ ٩١ . **أبوهند:** عمرو بن المنذر، **الرايات:** الأعلام، **تراخي:** تباعد، **غشينا:** دنا بعضنا من بعض، **الضغن:** الحقد، **العازمون:** الثابتون، **الأيمنين:** أصحاب الميمنة في الحرب، **الأيسرون:** أصحاب الميسرة. **الكحْل:** السنة الشديدة.

بأنّـــا نــوردُ الرَّايـــاتِ بيضـــــــا ونُصْــدِرُهُنَّ حُمْـــراً قـــد رَوِيـــــنَا
بفتيـــانٍ يـــرَوْنَ القتْـــلَ مجــــداً وشِيـــبٍ في الحـــروبِ مُجَرَّبيـــنَا
ونحـــنُ التـــارِكونَ لِمَـــا سَـــخِطْنَا ونحـــنُ الآخِـــذُونَ لِمَـــا رَضِيـــنا
وكُنَّـــا الأيْمَنِيـــنَ إذا التَقَيْـــنَا وكَانَ الأيْسَريْنِ بَنُو أبيـــنَـــا
بأنَّـــا العاصِـــمُونَ بكُـــلِّ كَحْـــلٍ وأنَّا البـــاذِلـــون لِمُجْـــتَدِينـــا
بأنّـــا المُطعِمـــونَ إذاقَـــدَرْنَـــا وأنّـــا المُهْلِكُـــوْنَ إذا ابْتُـلِيـــنَا
وأنّا المانِعُـــون لِمَـــا أرَدْنـــا وأنّـــا النَّـــازلونَ بِحَيْـــثُ شِيـــنا
ونشـــربُ إنْ وَرَدْنَا المـــاءَ صَـــفْواً وَيَشْـــرَبُ غيرُنَـــا كَـــدَراً وطِيـــنَا
ملأْنَا البَرَّ حتّـى ضَـاقَ عنّـــا ونحـــنُ البَحْـــرُ نَمْلَـــؤُهُ سَفِيـــنَـا

يمضي الشاعر في توليد الثنائيات الضدية من الأفعال والأسماء والجمل في سياقات لغويـة ظـاهرة ومضمرة: (تعجل/أنظرنا، فتيان /شيب، بيضاً/حمراً، التاركون/الآخذون، سخطنا/رضـينا، الأيمـنين /الأيسـرين، العاصـمون /البـازلون، أطعنا/عصـينا، يخرج/الـدفينا، فتيان/شـيب، آباء/بنينـا، المطعمون/المهلكون، المانعون/النازلون، صفوا/كدرا، البر/البحر). تلخص هذه الثنائيـات تعارضـات الأنا/الآخر، الفرد/الجماعة، الغالب/المغلوب، وتختصر (نا الدالة على الفاعلين) طرف الثنائية الأقوى، الأكثر حضوراً وتميزاً وعدداً وقوة، الذي يجسده الشاعر. وتعكس محاولة الشاعر تحدي الزمن، حين بدا مخاطباً الزمن طالباً منه راغباً إيقاف عجلتهف (أنظرنا)، لأن سرعة الزمن داء عاناه الجـاهلي، تجسـد بالعجز والشيب والضعف، وفق ثنائية السرعة /التمهل. (أبا هند فلا تعجل علينا./وأنظرنا..)، ويرمـز أبو هند إلى الزمن فيما يظهر الشاعر وقبيلته الطّرف المتحدّي، السّاعي إلى صنع الليالي البيض، وإحقاق السلام بالدم الأحمر، في سبيل الحرية، (نوردالرايات، ونصدرهن حمرا)، البياض والصفاء هاجس الشاعر ومؤرقه، ودافعه إلى البحث عنه هروباً من السواد، وهروباً من الإحساس بالهزيمة، فهو وقبيلته الشـباب والشيب، هم الفتيان والراشدون، وهم صنّاع الوجود وملاّكه، هم الأصـحاء الصـحيحو الفعـل، المعصومون عن العصيان، الحاكمون بالحق، العازمون على إثبات الذات، التّاركون ما يضرّ وجودهم،

الآخذون ما يزيدهم قوّة ومنعة هم القادة والسادة. وكأنّا به يقول: نحن ملاّك الأرض وتجّار الحياة. يجهد الشاعر في إثبات وجوده، وفي تحديه الزمن-الطرف الآخر من الثنائية، وإظهاره بمظهر الضعيف، في صور يناهض فيها مفهوم العجز والضعف عنه وعن قبيلته.

تتسم عناصر الصورة بسمة الحركة والفعل دحضاً للاستكانة والضعف، وتبديداً لشبح الفناء، ولتهيئة النفس لملاقاة الموت الذي يعني الحياة، انطلاقا من أن مواجهة الموت في صورة الأعداء هي مواجهة للعدم، بمعنى" أن الإنسان يسعى بوعي أو بغير وعي في مواجهته للموت، أو حمل نفسه على الخطر إلى قهر العدم نفسه"[1] .

تتكثف في الثنائيات الضدية لغة التحدي، إثباتاً للوجود أمام العدو الأكبر/ الزمن. "وقد كشف التضاد من خلال مركزيته النامية في النص من تكوين صورة لهذا الصراع وعمقه في العقلية الجاهلية، وبمعنى آخر، فإن جدلية التضاد تفرز لنا ضربين من النظام عرفهما الإنسان الجاهلي، الأول نظام يتخذ من الكثرة أداة لإظهار سلطته وقوته، والثاني نظام مصغّر هو في نظر النظام الأول تابع إمّا أن يخضع لسلطة الأول أو أن يهمش"[2] . وكان الشاعر من النوع الثاني، الذي يرى في الكثرة ظلاً يستظل فيه.

أقام الشاعر علاقات التضاد انطلاقاً من المقابلة بين القوة بالضعف، وبين الحركة والسكون. و لم يكن إثباته الذات قائماً على تغييب الآخر فحسب، بل على النيل من وجوده وفق ثنائية الوجود /العدم التي تجسد ثنائية النفس /الجسد.

٤- ثنائية الموت /الحياة في لوحات الحكمة:

تختصر ثنائية الموت/الحياة كل الثنائيات الرديفة التي برزت بكثرة في لوحات الحكمة جراء التجارب التي عايشها الشاعر، وها هو ذا عبيد بن الأبرص يظهر في خلاصة تجاربه مجموعة من الثنائيات قائلاً: [3]

تصبُو ، وأنَّى لكَ التَّصابِي ... أنَّى وقدْ راعَكَ المشيبُ

وكُلُّ ذي إبِلٍ مورُوثٌ ... وكُلُّ ذي سَلَبٍ مسلوبُ

[1]- حسني عبد الجليل يوسف، **النفس في الشعر الجاهلي**، ص ١٠٤.

[2]- يوسف عليمات، **جماليات التحليل الثقافي**، ص ٢٥٤ .

[3]- **ديوانه**، ٦-٨.

وكُلُّ ذي غيبةٍ يَؤوبُ وغائبُ الموتِ لا يؤوبُ
قدْ يُوصَلُ النازحُ النَّائي وقدْ يُقطَعُ ذو السُّهْمَةِ القريبُ

نقف في هذه الأبيات أمام نسقين متضادين، يمثلهما: صوت الإنسان المغلوب، وصورة الدهرالغالب في ثنائيات: الموت /الحياة، الغياب /الحضور، الشباب/المشيب، السالب/المسلوب، الوارث/الموروث، القطيعة /الوصل، وذو التصابي/ الأشيب، والراحل/ العائد، إلا من رحلة الموت والتي تؤكد هشاشة الإنسان أمام سطوة الزمن المبدّل المغيّر.

ترمز الثنائيات المحملة بدلالات الخير والشر إلى الحرية المسلوبة، والعبودية الموصوفة، الوارث موروث، والسالب مسلوب، والفاعل مفعول. الخير سيغدو شرا والعكس صحيح. ويستتر أحد الطرفين وراء الآخر-في المنطقة الوسطى- بانتظار ظهوره وإعلانه الغلبة، (وكل ذو غيبة يؤوب)، فالغائب عائد، والمسلوب عائد، ولكن أنى لطرف الحياة البروزفي ظلّ سيطرة الموت.

٥- ثنائية القوة والضعف في مشهد الفرس :

يعدُّ الفرس استطالةً لأحلام فارسه في القوة والتحدي، ومعادلاً نفسياً، أوفنيًّاً لصاحبه، وتعويذةً ضدّ الفناء، يشفي نزوع صاحبه إلى الوجود، كفرس امرئ القيس الذي كان طرف تعارض لمواجهة الطرف المضاد، في قوله: [١]

وقدْ أغتدِي والطَّرُ في وُكُناتِها بمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوابِدِ هيكلِ
مِكرٍّ مِفرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعاً كَجُودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَّيلُ منْ علِ

يغدو النسق الشعري-هنا- تحدياً وتجاوزاً لكل ما من شأنه إعاقة حركة الذات وحريتها، ويبدو الشاعر قوة فاعلة منفعلة مع الوجود لتحقيق الذات، عبر صورة الحصان الأسطوري المواجه الفناء، معتمداً تعارضات رئيسة في نهجه،كـ :استسلام/مقاومة، هزيمة/انتصار، الثنائيات التي تختصر فكرة انهزام الضعيف وسيطرة القوي. أغتدي/الطير في وكناتها- مكر/مفر-مقبل/مدبر.

[١]- **ديوانه**، ص ١٩، **الوكنات:** مواضع الطير، **المنجرد:** الفرس القصير الشعر، **الأوابد:** الوحوش، **الهيكل:** الفرس الضخم.

يتحدّى الشاعر الزمن ويسابقه في إبكاره، وفي كرّه وفرّه وإقباله وإدباره وإحجامه وهجومه (الفرس—الشاعر) في اللحظة ذاتها تحدّ وتمرّد على فعل الزمن السريع.

إنّ فاعلية طرفي هذه الثنائية فاعلية تناغم من جهة، وفاعلية تضاد وتعارض من جهة أخرى، وتأتي أهمية طرفيها من التناغم والتفاعل لا من التضاد، فالقوة والسرعة والتحدي طرف ثنائية بارز يضمر الضعف والانهزام المتواري خلف القوة الخيالية للفرس-المعادل الموضوعي للشاعر، والهدف هو البقاء والسّيطرة على الضّعف بفعل القوّة.

٥-ثنائية الجدب /الخصب في مشهد المرأة:

تعدُّ المرأة مصدراً من مصادر الخصب والولادة والتجدد والحياة، ولطالما كانت سلاحاً في وجه القبح الوجودي، والجفاف الزماني المكاني، الذي يعانيه الشاعر، يقول امرؤ القيس:[١]

تُضيءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ كأنها ... منارَةُ مُمْسَى راهبٍ مُتَبَتِّلِ
وتُضحِي فتيتُ المسْكِ فوقَ فراشِها ... نَؤُومُ الضُّحَى لَمْ تَنتطِقْ عنْ تفضُّلِ

ويقول الأعشى:[٢]

كأنَّ مشْيَتَها منْ بيتِ جارتِها ... مَرُّ السَّحابةِ، لا رَيْثٌ ولا عَجَلُ
صِفرُ الوِشَاحِ ومِلءُ الدِّرْعِ بَهْكَنةٌ ... إذا تَأتَّى يَكادُ الخَصْرُ يَنخَزِلُ

حين تحضر المرأة فضاءات الحياة تهب الخصب والنماء، وتوقد متعة الحياة التي تعيشها الذات. لقد استحضر الشاعر في صور المرأة ثنائيات ضدية طرفها الأول ظاهر قوامه: زمن الحب والمتعة وأيام الشباب، والفتوة محاربة لطرف الثنائية الثاني المضمر المحارَب القائم على الجفاف والشيخوخة.

ففي ثنائيات: (البياض /السواد، القدرة/العجز، القبح /الجمال، نؤوم /الضحى، لا ريث/لاعجل، اللهو /الكسل،صفر الوشاح/بهكنة، نحفى/ننتعل)، تتحرك الذات الشاعرة لمناهضة قبح الوجود،

---

[١]- **ديوانه**، ص ١٧، **المتبتل:** المجتهد في العبادة، **لم تنتطق:** لم تشد عليها نطاقا، **التفضل:** لبسة ثوب واحد.

[٢]- **ديوانه**، ص ١٠٥-١٠٩، **صفر الوشاح:** دقيقة الخصر، **ملء الدرع:** كبيرة الأرداف، **بهكنة:** ضخمة الخلق، **تأتى:** تترفق، **ينخزل:** ينقطع.

ومحاربة الضعف والسكون ، وتبديد ملامح العجز والسواد انطلاقا نحو الخصوبة والـولادة والجمـال والشباب والبياض.

تشكّل ثنائية الضّياء/الظّلام بنية محوريّة ضمن نسق تحكمه علاقات متشابكة، وتبدوعلاقة الشـاعر بالضّياء عميقة هروباً من غياهب الظّلام، فالمرأة البيضاء تحطّم أسطورة السّواد النفسي، والبياض دليـل أمل وألق وحياة حرّة، يسعى الشاعر إلى نيلها هروباً من ظلم الوجود.

يقابل السواد الكوني بوشي من بياض النفس، في شكل من أشكال التنافر والتنـاغم المكـونين صورة الحياة المعيشة؛ إذ يجسد طرفا الثنائية: الأبيض/الأسود، القدرة/العجز، حقيقـة نفـس الشـاعر الممزقة بين الوجود والعدم، بين الأمل بالألق وحصار الزمن له، ويأتي الضحى ليجلو سـواد الـنفس، ويبدد حزنها ويعوض الضياء المفقود. ويبدوالضياء -هنا- أعمّ من النور، وأشمل؛ لاتساع ما يغطيه من سواد نفسي ولوني، في حين يغدو النور محدوداً.

ويمضي الشاعر في توليد الأنساق المتضادة عبر صـورة المـرأة؛ ليرصـد إيجابيـة العلاقـة بـين الجدب/الخصب، والعطش/الارتواء، فثنائية لاريث/ولا عجل توحي بالتناغم والانسجام بين طرفيهـا المحملين مفهوم الخصب، الهاجس الذي أرق الشاعر فبات يبحث عنه في السحب، وجـاءت ثنائيـة اللهو/الكسل، لتؤكّد الفعل مقابل السكون، والمتعة واللذة مقابل الجفاف.

يرصد الشاعرثنائية الارتواء/العطش، الطرف الأول جسده صورة المرأة الخصب، والسحابة المعطاء والجمال المضيء،والطرف الثاني يتوارى خلف الأول بانتظار إعلان ذاته، ولكنّ الأوّل كان الأقـوى والأبرز.

إنّ سلسلة المغامرات التي عاشها الجاهلي تنطوي على تعويض واضح، يؤكد تفوقه وقدرته علـى اجتياز الهزيمة النفسية. وهذا يعني أن "هذه المغامرات تحمل من الألم بقدر ما تحمل من اللذة، وتحاول أن تعوّض بما فيها من لذّة عمّا فيها من ألم"[1]، فكان ضياء المرأة مواجها لقحل النفس ويبوسة الحياة.

الخاتمة:

لم ترد الثنائيات الضدية في المعلقات بفعل الإرادة، وإنما صدرت عن موقف فكري مـن الحيـاة والكون. صيغت بفعل طاقة اللغة والفكر. فظهر الشعر الجاهلي متعدد السياقات، متنـاوب الصـور، متصارع الأفكار، مبرزاً الأضداد، مغلباً طرفاً على آخر تغليباً يكشف عن وعي الشاعر جوهر الصراع في الحياة، فجاءت سياقات الشعر مختصرة في ثنائية واحدة هي: الوجود والعدم، وما يسـتتبعها مـن

[1] - يوسف اليوسف، **بحوث في المعلقات**، ص١٥٩.

ثنائيات كـ: الحياة والموت، البياض والسّواد، الحركة والسّكون، القـدرة والعجـز، وغيرهـا مـن الثنائيات، التي تظهر نفوذ القوي على صفحة الضّعيف.

لقد أكّد البحث القيمة الوظيفيّة التي تؤدّيها الثّنائيات الضّدية في بنية النّص المتحركـة المولـدة، القادرة على التشكل، ما يجعل أنساقها مستترة، ذات صفة دينامية وأبعاد دلالية.

و لم يقتصر التّضاد على المفردات والصور وإنما تعداها إلى الرموز، وما اختزنته من إيحاءات.

كان صوت الجاهلي الطَرف المستتر من الثنائية، والذي يؤكد حرص الشاعر على الاستمرار؛ إذ لا يمكن للشاعر الجاهلي أن يستسلم بسهولة لأيّة واقعة سلبية من الممكن أن تؤثّر في وجوده، أو تبـدّد علاقته بالأشياء. وهذه المقولة تتحقق فعلاً في النصّ الجاهلي؛ إذ نرى الشّـاعر يستحضـر الإرادة في محاولة الانبعاث من الموت، والتحوّل من عالم الفناء إلى عالم الحياة؛ لأنّه يرى مكونات الوجود وفـق منظور إنساني في ثنائيات.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

١- أبو ديب، كمال، **جدلية الخفاء والتجلي**، دار العلم للملايين، لبنان،١٩٨١.

٢- ابن منظور، **لسان العرب**، تنسيق وتعليق: علي شيري، الطبعة الثانية، لبنان، بـيروت، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، ١٩٩٢م.

٣- بلوحي، محمد، **بنية الخطاب الشعري الجاهلي "في ضوء النقد العربي المعاصـر"**، دمشـق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات،(٩)، ٢٠٠٩.

٤- الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة ثالثة، لبنان، المجمـع العلمـي العـربي الإسلامي، ١٩٦٩.

٥- الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، طبعة أولى، مصر، مطبعة المدني،١٩٩١.

٦- الجرجاني، الشريف علي بن محمد، **كتاب التعريفات**، الطبعة الثالثة، لبنـان، بـيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٨م.

٧- **ديوان الأعشى الكبير**، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، الطبعة الثالثة، لبنـان، بـيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٣.

٨- **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثالثة، مصر، دار المعارف،١٩٦٩.

٩- **ديوان طرفة بن العبد**، تحقيق: درية الخطيب، لطفي الصقال، شرح الأعلم الشنتمري، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥.

١٠- **ديوان عبيد بن الأبرص**، تحقيق: تشارلز ليال، ليدن، طبع مطبعة بريل،١٩١٣.

١١- **ديوان عمرو بن كلثوم**، جمع وشرح وتحقيق: د.إميل بديع يعقوب، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، ١٩٩١.

١٢- **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، دار المعارف،١٩٧٧.

١٣- الرؤى المقنعة،كمال أبو ديب، **نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي "البنية والرؤيا"**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٦ .

١٤- الرازي، أبو بكر، **روضة الفصاحة**، تحقيق: أحمد النادي شعلة، الطبعة الأولى، دار الطباعة المحمدية، ١٩٨٢.

١٥- ستتكيفيتش، سوزان، **القراءة البنيوية في الشعر الجاهلي "نقد وتوجهات جديدة"**، ترجمة: دخيل الرحيلي، ج/١٩٩٥،١٨.

١٦- **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري**، تحقيق: د.إحسان عباس، طبع الكويت، ١٩٨٤.

١٧- **شعر زهير بن أبي سلمى**، صنعة: الأعلم الشنتمري، تحقيق: د.فخر الدين قباوة، الطبعة الثالثة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠.

١٨- صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي**، لبنان، دار الكتاب العربي.

١٩- العسكري، أبو هلال،**كتاب الصناعتين،"الكتابة والشعر"**،تحقيق: مفيد قميحة، الطبعة الأولى، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٨١.

٢٠- العلوي، يحيى بن حمزة، **كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، بيروت، دار الكتب العلمية،١٩٨٠

٢١- عوض، ريتا، **بنية القصيدة الجاهلية في الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، لبنان، دار الآداب، ١٩٩٢.

٢٢- عبد الجليل يوسف، حسني، **النفس في الشعر الجاهلي**، مكتبة الآداب، دار التوفيق النموذجية، ١٩٨٩.

٢٣- عليمات، يوسف، **جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا**، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠٠٤

٢٤- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان.

٢٥- كلود ليفي شتراوس، دراسة فكرية، إدموند ليتش، ترجمة د.ثائر ديب، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.

٢٦- كوهن، جون، **اللغة العليا، "النظرية الشعرية"**، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥.

٢٧- كساب، جودت، **التكامل والتماثل في معلقة امرئ القيس، "علامات في النقد"**، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ٢٠٠٢.

٢٨- مسكين، حسن، **الخطاب الشعري الجاهلي، رؤية جديدة**، الطبعة الأولى، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥.

٢٩- ناصف، مصطفى، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، الطبعة الثانية، دار الأندلس، ١٩٨١م.

٣٠- اليوسف، يوسف، **بحوث في المعلقات**، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨.

الدوريات

٣١- الديوب، سمر، "مصطلح الثنائيات الضدية"، **مجلة عالم الفكر**، العدد١، المجلد٤١،يوليو، سبتمبر ٢٠١٢م.

جَماليّة التكرار في قصيدة (خطاب مِن سوق البطالة) لسميح القاسم

د. علي أصغر قَهرماني مُقْبِل*

الملخّص

التكرار في الشعر العربي ظاهرة تفيد الجانبين؛ الجانب اللفظي والجانب المعنوي. أمّا التكرار في الجانب اللفظي فيودّي إلى الإثراء من الإيقاع والموسيقى، كما ويودّي في الجانب المعنوي إلى التوكيد في المعنى.

يتناول هذا المقال التكرار في قصيدة مشهورة لسميح القاسم مسمّاة بـ (خطاب مِن سوق البطالة) وهي قصيدة في مجال أدب المقاومة، يصوّر لنا الشاعر الفلسطيني فيها المصائب والشدائد الّتي تحدث للفلسطينيّين لكنهم لا يغيرون موقفهم من العدوّ، وهذا الموقف الصامد هو موقف المقاومة وعدم المساومة.

نحن في هذا المقال ندرس التكرار في شتى مستوياته وهي: تكرار على مستوى الألفاظ (المفردات والضمائر)، تكرار على مستوى العبارات، تكرار على مستوى الصيغ الصرفيّة. كذلك ندرس غاية الشاعر من تكاثف التكرار في هذه القصيدة.

كلمات مفتاحيّة : التكرار، الموسيقى، التوكيد، المقاومة.

المقدّمة

التكرار عنصر من عناصر البلاغة اهتمّ به الشعراء العرب المعاصرون اهتماماً بالغاً، ومن بينهم سميح القاسم الذي استعمل التكرار في قصيدته (خطاب مِن سوق البطالة). نحن في هذا المقال نركّز على دراسة هذه الظاهرة في القصيدة المذكورة ضمن مبحثين أساسيّين؛ أوّلاً مظاهر التكرار، ونقصد بذلك استخراج التكرار بأشكاله المتنوّعة ومستوياته المتعدّدة في القصيدة، من تكرار الصوت واللفظ والعبارة

* أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٢/١٥هـ.ش= ٢٠١٢/٠٣/٠٥م   تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/٣٠ هـ.ش = ٢٠١٢/٠٦/١٩م

والصيغة الصرفيّة والمعنى، وهل استفاد الشاعر من كلّ المستويات في شعره، أم لا؟ ثمّ نعالج في المبحث الثاني مقاصد التكرار، فنحاول أن ندرس فيه مدى نجاح الشاعر في استعمال التكرار وتوظيفه في القصيدة.

أمّا منهجنا في هذا البحث فهو منهج وصفي تحليليّ يعتمد على الدراسة الداخليّة ويتّكئُ على الإحصاء في تحليل النصّ الشعري. وبما أنّ القصيدة هي من أشهر الأشعار في مجال أدب المقاومة، وبما أنّ موضوع المقال هو دراسة صنعة بلاغيّة، لذا فإن هذا البحث يندرج ضمن الدراسات البلاغيّة الّتي تتعلّق بأدب المقاومة.

أ- التكرار في البلاغة العربيّة (لَمْحة سريعة)

مع أنّ كثيراً من علماء البلاغة العربية لم يفتحوا باباً مستقلاًّ لظاهرة التكرار في الأدب العربي[١]، لكنهم اهتمّوا بها كثيراً بحيث نجد هذه الظاهرة تشكّل قسماً كبيراً من محسّنات البديع الفظية، مثل الترديد، وردّ الصدر على العَجُز (التصدير)، والاشتقاق، والموازنة والترصيع، والتجنيس، لأنّ الجناس شتى أنواعه مبنيّ على التكرار. وهنالك محسّنات أخرى يغذّيها من التكرار.

بغضّ النظر عمّا ورد في كتاب **الأمالي** للشريف المرتضى (١٠٤٤/٤٣٦) حول التكرار في القرآن مع إشارة عابرة إلى التكرار في الشعر العربي[٢]، يمكننا أن نعتبر ابن رشيق القيرواني (١٠٧١/٤٦٣) من بين البلاغيّين والنقّاد في الأدب العربي أوّل من فتح للتكرار باباً مستقلاًّ في كتابه، إذ خصّص له صفحات درس فيها أنواع التكرار وأغراضه عند الشعراء. أنّه قسّم التكرار إلى قسمين: التكرار في

---

[١] - بما أنّ ظاهرة التكرار في القرآن الكريم لفتت أنظار كثيرين، فقد درسها عدد من البلاغيّين كالشريف المرتضى (انظر: **الأمالي**، ج١، ص ٨٣-٨٩) كما فتح إبن أبي الإصبع باباً وجيزاً للتكرار وعدّه من المحسّنات البديعيّة القرآنيّة (انظرْ: **بديع القرآن**، (التكرار»، ص ١٥١، (الترديد»، ص ٩٦). أمّا القدماء الّذين درسوا التكرار كصنعة بديعيّة خارج القرآن الكريم فمنهم: شمس الدين قيس الرازي، **المعجم**، ص ٣٤٣؛ ابن أبي الإصبع، **تحرير التحبير**، ص ٣٧٥-٣٧٦. وأمّا المعاصرون الّذين اهتمّوا بظاهرة التكرار في البلاغة والنقد فمن أهمّ هؤلاء نكتفي بذكر عبد الله الطيّب الّذي قسّم التكرار إلى التكرار المحض والجناس ودرسهما بالتفصيل. انظرْ: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج٢، (التكرار المحض»، ص ٤٩٥-٥٧٠، (الجناس»، ص ٥٧١-٦٦٣. الحديث عن التكرار ودوره في الأدب يحتاج إلى دراسة مستقلّة وهو خارج عن إطار موضوعنا هذا.

[٢] - انظر: الشريف المرتضى، **الأمالي**، ج١، المجلس التاسع، ص ٨٣-٨٩.

الألفاظ دون المعاني، والتكرار في المعاني دون الألفاظ. ثمّ قسّم التكرار من الناحية الفنّيّة إلى نوعين: التكرار الحسن والتكرار القبيح[١]. وبعد ذلك ذكر ابن رشيق الأغراض الناتجة عن التكرار في الشعر. والجدير بالذكر أنّه ميّز التكرار من التصدير والترديد؛ والتصدير عنده "أن يرد أعجاز الكلام على صدوره"[٢] والترديد "هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلّقة بمعنى، ثمّ يردها بعينها متعلّقة بمعنى آخر في البيت نفسه"[٣].

لكننا لا نجد من البلاغيّين القدامى شخصاً مثل ابن الأثير (١٢٣٣/٦٣٠) استطاع أن يعالج التكرار (التكرير) بإسهاب، إذ إنّه أفرد باباً مستقلاً له[٤]، مع أنّه لا يختلف عن ابن رشيق في أقسام التكرار. ثمّ قسّمه من الناحية الفنّيّة إلى التكرار المفيد والتكرار غير المفيد. "والمفيد من التكرار يأتي في الكلام تأكيداً له وتشييداً من أمره... وغير المفيد لا يأتي في الكلام إلاّ عيّاً وخلطاً من غير الحاجة إليه"[٥].

ذُكِر التكرار أحياناً في مجال علم المعاني بين الإيجاز والإطناب، بحيث يقال إنّ التكرار قد يؤدّي إلى الإطناب ويخالف الإيجاز، وبما أنّ الذوق العربي يتلاءم مع الإيجاز فلذلك يرفض التكرار، ولكن قد يُرجَّح التكرار لأنّه "أشدّ موقِعاً من الإيجاز لانصباب العناية إلى تأكيد القول"[٦].

وأخيراً اعتبر جلال الدين الخطيب القزويني (١٣٣٨/٧٣٩) التكرار وكثرته من العيوب الّتي تُخلّ بفصاحة الكلام[٧] من دون أن يذكر التكرار الحسن في موقعه.

ولكن هناك سؤال يُطرَح، وهو: هل يميل الذوق العربي إلى التكرار دائماً؟

يمكن أن نجد جواب هذا السؤال عند عبد القاهر الجرجاني (١٠٧٨/٤٧١) في مناقشته بلاغة

---

[١] – ابن رشيق، **العُمدة**، ج٢، ص ٦٤.

[٢] – ابن رشيق، **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٣.

[٣] – ابن رشيق، **المصدر نفسه**، ج١، ص ٢٧٥.

[٤] – ابن الأثير، **المثل السائر**، ج٣، ص ٢-٤٠.

[٥] – ابن الأثير، **المصدر نفسه**، ج٣، ص ٤.

[٦] – ابن الأثير، **المصدر نفسه**، ج٣، ص ١٠.

[٧] – وذلك في قوله "قيل فصاحة الكلام هي خلوصه ممّا ذُكِر ومن كثرة التكرار وتتابع الإضافات". القزويني، **الإيضاح**، ج١، ص ٣٦.

(التجنيس) ويمكننا أن نطبّق كلامه على التكرار قائلاً:

"أمّا التجنيس فإنّك لا تستحسن تجانُس اللفظتين إلاّ إذا كان وقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، و لم يكن مَرْمَى الجامع بينهما مَرْمىً بعيداً، أتراك استضعفتَ تجنيس أبي تمّام في قوله:

ذَهَبَت بِمُذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَالْتَوتْ فِيهِ الظُّنُونُ: أَمَذْهَبٌ أم مُذْهَبُ

واستحسنتَ تجنيس القائل: (حتّى نَجَا من خَوفِهِ وَمَا نَجا) وقول المحدَث:

ناظِراهُ في ما جَنَى ناظِراه أَوْ دَعاني أَمُتْ بما أُودعَاني

لأمرٍ يرجع إلى اللفظ؟ أم لأنّك رأيتَ الفائدة ضَعُفَت عن الأوّل وقويت في الثاني؟ ورأيْتَك لم يزدك بِمَذْهب ومُذهب على أن أَسْمَعَكَ حروفاً مكررةً، تروم فائدة فلا تجدُها إلاّ مجهولةً منكرةً، ورأيتَ الآخر قد أعَادَ عليك اللفظةَ كأنه يخدعُك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يَزِدْك وقد أحسن الزيادة ووفّاها، فبهذه السريرة صار التجنيس – وخصوصاً المستوفَى منه المُتَّفَقَ في الصورة – من حُلَى الشّعر، ومذكوراً في أقسام البديع"[1].

كذلك نجد عند القلقشندي (٨٢١/١٤١٨) وهو يناقش الّذي استكره التكرار في الحروف بقوله: "قلتُ: ليس تكرار الحروف مما يوجب التنافر مطلقاً كما يقتضيه كلامه بل بحسب التركيب، فقد تتكرّر الحروف و تترادف في الكلمات المتتابعة مع القطع بفصاحتها وخفّتها على اللسان وسهولة النطق بها"[2].

وكما مرّ بنا أنّ ابن رشيق ذكر التكرار الحسن والتكرار القبيح، إذ يوضّح التكرار القبيح بقوله: "فإذا تَكرّر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخِذلان بعينه"[3].

يتبيّن لنا من هذه المناقشات أنّ التكرار يفيد النصّ إذا كان خادماً للمعنى ووسيلة لتزيين الكلام من الناحية الموسيقيّة، فعندئذٍ يُقبِل الذوق العربي عليه ويتلذّذ منه.

هناك من اكتفى في دراسة التكرار بدراسة الألفاظ في النصّ، وهناك من وسّع إطاره توسيعاً، كما نجد عند رقية حَسَن عالمة الألسنيّة الهنديّة الّتي قسّمت التكرار إلى ثلاثة أقسام: الصوت (sound)،

---

[1] – الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٥-٦.

[2] – القلقشندي، **صبح الأعشى**، ج ٢، ص ٢٩٤.

[3] – ابن رشيق، **العُمدة**، ج٢، ص ٦٤.

اللفظ (wording)، المعنى (meaning)[1]. أضفْ إلى المستويات الثلاثة تكرار العبارة، وتكرار الصِيَغ الصرفيّة في الأدب العربي.

اهتمّ الشعر الحرّ بظاهرة التكرار اهتماماً بالغاً كما اهتمّت قصيدة النثر بها لأنّها كانت أشدّ حاجة إليها بسبب فقدان الوزن. ويمكننا أن نذكر نماذج مشهورة برزت فيها هذه الظاهرة كـ (أنشودة المطر) لبدر شاكر السيّاب و(سمّيتُك الجنوب) لنزار قبّاني.

ب- نصّ القصيدة ومكانتها في أدب المقاومة

قصيدة (خطاب مِن سوق البطالة) مع قِصرها بالنسبة إلى القصيدتين المذكورتين يطغى عليها التكرار بأنواعه. وغنيّ عن البيان أنّ هذه القصيدة نظمها سميح القاسم الشاعر الشهير من شعراء المقاومة الفلسطينيّة.

نحن في هذا المقال ندرس عنصر التكرار وجوانبه المختلفة دراسة داخليّة تحليليّة لأساليب التكرار في القصيدة المذكورة ونحاول أن نكتشف تأثير التكرار في القصيدة من حيث اللفظ والمعنى. فلن نقتصر هنا على تكرار الألفاظ والعبارات، بل سنتجاوز ذلك وسندرس هذا العنصر البلاغي بجوانبه المتعدّدة. ولكن قبل أن ندخل في صلب الموضوع نودّ أن ننبّه إلى أنّ قصيدة (خطاب مِن سوق البطالة) من أهمّ مظاهر لأدب المقاومة، إذا يقال إنّ تسمية هذا الأدب بأدب المقاومة كمصطلح أدبي يُطلَق على هذا النمط الشعري مأخوذة من القصيدة المذكورة الّتي ورد فيها لفظ (سأقاوم) عدّة مرات، واشتُقَّ منه مصطلح أدب المقاومة، بحيث صرّح سميح القاسم بذلك في المقابلة التي أجراها (الائتلاف الفلسطيني لحقّ العودة) بمناسبة الذكرى السادسة والخمسين للنكبة عندما قال: "ولكن أساس ما يمكن أن يسمَّى وما سُمّي لاحقاً بشعر المقاومة هو في أواسط الخمسينيّات، من هناك بدأت. لاحقاً أعتقد في عام ١٩٦٥، كتبتُ قصيدتي (خطاب مِن سوق البطالة) والّتي اشتُهرت باسم (سأقاوم) واشتُقَّ منها كما يقول كثير من النقّاد، اسم أدب المقاومة من هذه القصيدة الّتي طرحت الصراع ليس فقط على المستوى الطبقي بل أيضاً على المستوى القومي والوطني"[2].

---

[1]- Rugaiya Hasan, **Linguistics, language, and verbal art**, p 3.

[2]- http://www.*rorcoalition*.org/nakba48/014.htm

وبما أنّ دراستنا لهذه القصيدة دراسة داخليّة تعتمد أحياناً على الإحصاء، فنفضّل الإيتان بالقصيدة كاملةً، ثمّ نقوم باستخراج الإحصاءات لغاية تحليل ظاهرة التكرار فيها. وجدير بالذكر أنّنا ذكرنا القصيدة من حيث التنظيم كما وردت في ديوان الشاعر، فالقصيدة هي:

خطاب مِن سوق البطالة

ربّما أفقِدُ – ما شئتَ – معاشي!
ربما أعرضُ للبيع .. ثيابي وفراشي
ربّما أعملُ حجّاراً..
وعتّالاً..
وكنّاسَ شوارعْ!
ربما أخدمُ.. في سوحِ المصانعْ
ربما أبحثُ – في رَوثِ المواشي –
عن حبوبِ
ربما أخمدُ.. عرياناً.. وجائعْ!
يا عدوَّ الشمس.. لكن.. لن أُساوِمْ
وإلى آخِرِ نبضٍ في عروقي
سأُقاوِمْ!

*****

ربما تَسلبُني آخِرَ شبرٍ من ترابي
ربما تُطعِم للسجن شبابي
ربما تَسطو على ميراث جَدّي
من أثاثٍ..
وأوانٍ..
وخَوابي..

ربما تُحرِقُ أشعاري وكُتْبي
ربما تُطعِمُ لحمي للكلابِ!
ربما تَبقَى على قريتنا.. كابوسَ رُعْبِ
يا عدوَّ الشمس.. لكن.. لن أُساوِمْ
وإلى آخِرِ نبضٍ في عروقي
سأُقاوِمْ!

*****

ربما تُطفَأُ في ليليَ شُعلَهْ
ربما أُحرَمُ من أمّيَ قُبلَه
ربما يَشتمُ شعبي وأبي، طفلٌ وطفلَه
ربما تَغنمُ من ناطور أحزانيَ غَفلَه
ربما زيَّف تاريخي جبانٌ
وخُرافيٌّ.. مؤلَّه
ربما تُحرِمُ أطفاليَ يوم العيد بدْلَه
ربما تَخدعُ أصحابي.. بوجهٍ مُستعارْ
ربما ترفعُ من حولي
جدارا
وجدارا
وجدار
ربما تَصلب أيّامي على رؤيا مَذلَّه!
يا عدوَّ الشمس.. لكن.. لن أُساوِمْ
وإلى آخِرِ نبضٍ في عروقي
سأُقاوِمْ

*****

يا عدوَّ الشمس!
في الميناء زيناتٌ.. وتلويح بشائرْ
وزغاريد وبَهْجَه
وهتافاتٌ وضَجَّه
والأناشيدُ الحماسيّة.. وهجٌ في الحناجرْ!
وعلى الأُفْق شراعْ..
يتحدَّى الريحَ.. واللُّجَّ!
ويجتازُ المخاطرْ!
إنّها عودةُ يوليسيزَ
من بحر الضياعْ..
عودةُ الشمسِ.. وإنساني المهاجرْ!
ولعينَيْها، وعينَيه.. يَميناً.. لن أساومْ
وإلى آخِر نبضٍ في عروقي..
سأقاوِمْ!
وأقاومْ!
وأقاومْ!![1]

نلاحظ أنّ الشاعر نظم قصيدته على نَمط الشعر الحرّ على بحر الرمل وهي تتكوَّن من أربعة بنـــود، ومع أنّ كلّ بند مستقلٌ في المعنى مرتبط بالنبود الأخرى أيضاً. يمكننا في دراسة التكرار لهذه القصـــيدة أن نقسّم البحث إلى محورين: أوّلاً مظاهر التكرار، وثانياً مقاصد التكرار.

[1] - سميح القاسم، **الأعمال الكاملة – شعر**، ج ١، ص ٩١-٩٤.

ج- مظاهر التكرار

برز التكرار بأنواعه في النبود الثلاثة الأولى للقصيدة أكثر من البند الرابع، فلذلك سيكون التركيز في هذا البحث على البنود الثلاثة الأولى أكثر من البند الأخير. إنّنا نرى التكرار في الأصوات والألفاظ والعبارات وكما نلاحظه في الصيغ الصرفيّة وفي المعاني، فلْنبدأْ بظاهرة التكرار في الأصوات:

١. تكرار الصوت

اهتمّ الشاعر بتكرار الصوت من الحروف المصوّتة (vowel) والصامتة (consonant) في شعره، وأبرز مثال على ذلك تكرار مصوّت (الألف) (ā) في البند الأوّل (٢٣ مرّة)، ونجد تكرار صامتَي (م) (٣ مرّات) و(ل) (٤ مرّات) في سطر واحد وهو: ربّما تُطعِمُ لحمي للكلابِ!

كذلك نرى أنّ (ربّما) مختوم بـ (ما)، فورد هذا القسم من اللفظ مستقلاً في السطر الأوّل (ربّما أفقِدُ – ما شئتَ – معاشي!)، كما نلاحظ أنّ لفظَي (ميراث) و (أثاث) مختومان بـ (اث) في سطر واحد من البند الثاني أيضاً.

٢. تكرار اللفظ

وهو على الأنواع التالية:

- تكرار (ربّما): بغضّ النظر عن البند الرابع الّذي يخلو من هذا اللفظ، يلفت ذهن القاري حضور (ربّما) المكرَّرة في القصيدة، إذ وردت (ربّما) ٢١ مرةً، و في بداية السطور دائماً.
- تكرار ضمائر: ورد ضمير (الياء) للمتكلّم في البنود الثلاثة الأولى ٢٢ مرّةً في حالة الإضافة، وفي دور المفعول به مرّةً واحدة، في حين أنّنا لا نجد من الضمائر الأخرى مثل (كاف) الخطاب أثراً في القصيدة كلّها، إلاّ أنّ ضمير (نا) ورد مرّةً واحدة (في قريتنا).
- تكرار المفردات: تكرّرت المفردات بطريقتين، الأولى تكرار لفظ في ضمن بند واحد، والثانية تكرار لفظ واحد في ضمن سطر واحد. مثال الطريقة الأولى تكرار (تُطْعِم) (مرّتينِ) في البند الثاني، وتكرار (الشمس) (مرّتين) وتكرار (أقاوِم) (ثلاث مرّات) في البند الأخير. وأبرز مثال على الطريقة الثانية تكرار (جدار) ثلاث مرّات في سطر واحد في البند الثالث.

٣. تكرار العبارة

أنْهَى الشاعر البنود الثلاثة الأولى بعبارة مكرَّرة وهي:

يا عدوَّ الشمس.. لكن.. لن أُساوِمْ

وإلى آخِرِ نبضٍ في عروقي

سأُقاوِمْ!

أمّا البند الرابع الّذي يختلف في الأسلوب عن البنود الأولى فهو يقع بين هذين السطرين بحيث يبدأ الشاعر البند بالقسم الأوّل من عبارة (يا عدوَّ الشمس)، ويختمه بالقسم الآخر من العبارة نفسها، أي (وإلى آخِرِ نبضٍ في عروقي.. سأُقاوِمْ).

٤. تكرار الصِيَغ الصرفيّة

لا يقتصر عنصر التكرار في هذه القصيدة على تكرار الأصوات والألفاظ والعبارات، بل يتجاوز ذلك ويشمل الصيغ الصرفيّة وهي جانب مهمّ يساوي الجانب الأوّل، وبحاجة إلى دراسة متأنيّة.

نجد في النبود الثلاثة الأولى أنّ الجُمل فعليّة كلّها بحيث لا نجد جملة اسميّة واحدة، كما نجد في القصيدة تكرار الفعل المضارع، إذ نرى ٢٥ فعلاً مضارعاً مقابل فعلَيْن ماضين كما لم يستخدم الشاعر فعل أمر في القصيدة. وأكثر من ذلك نرى أنّ الأفعال في معظمها تنقسم إلى قسمين، إمّا للمتكلّم أو للمفرد المخاطب، (هنالك فعلانِ للمفرد الغائب). فلْندرس الأفعال في البند الأوّل ثمّ البند الثاني:

ورد فعلٌ واحد بعد (ربّما) في كلّ سطر من البند الأول، والأفعال على التالي:

أَفقدُ، أَعرضُ، أَعملُ، أَبحثُ، أَحمدُ، لن أُساوم، سأقاوِم (ورد فعل (شِئتَ) في السطر الأوّل أيضاً).

نلاحظ أنّ الأفعال للمتكلّم وحده، ومِن الشيِّق جدّاً أنّ الأفعال الّتي وردت بعد (ربّما) كلّها أفعال مضارعة صحيحة وسالمة مجرّدة ثلاثية على وزن (أَفْعلُ) ومرفوعة كذلك. وهذا ذروة التكرار في الصيغة الصرفيّة.

أمّا الأفعال الّتي وردت في البند الثاني فهي:

تَسلبُ، تُطعمُ، تَسطو، تُحرقُ، تُطعمُ، تَبقى، لن أُساوم، سأُقاوم

نلاحظ أنّ الأفعال بعد (ربّما) تغيّرت من المتكلّم إلى المخاطب وهو العدوّ، وكذلك نرى أنّ

الأفعال مضارعة، منها مجرّد ثلاثي ومنها مزيد من باب إفعال، ومن الواضح أنّه لا يوجَد فرقٌ كبير بينهما من ناحية الوزن أي بين (تَفْعلُ، تُفعِلُ).

وأخيراً وردت الأفعال التالية في البند الثالث:

تُطفئُ، أُحرَمُ، يَشتمُ، تَغنمُ، زيَّف، تُحرِمُ، تَخدعُ، تَرفعُ، تَصلبُ، لن أُساوِم، سأُقاوِم، وأقاوِم.

والغريب أنّ فعل (أُحْرَمُ)، هو الفعل الوحيد الّذي ورد في القصيدة بشكل مجهول.

لا يقف الشاعر عند هذا الحدّ، بل يأتي بأشكال أخرى من تكرار الصيغ الصرفيّة كما نجد ثلاثة ألفاظ على وزن صيغة المبالغة (فعّال) وهي: (حجّاراً وعتّالاً وكنّاس شوارع)، كما نجد في البند الثاني ألفاظ (أثاثٍ وأوانٍ وخوابي)، أي الألفاظ الّتي وردت على وزن (فَعال) وكلّها جموع تكسير، أو (ثيابي وفراشي) على وزن (فِعالي). كما نرى في البند الثالث تكرار أسماء الجمع المكسّر، وكلّها على وزن (أفعال) الّتي تلازمها ياء المتكلّم، وهي: أحزاني، أطفالي، أصحابي، أيّامي.

يجب أن لا ننسى أنّ اللغة العربيّة لغة اشتقاقيّة، وهذه ميزة مهمّة تُنتج السجع وتوازن المفردات، وتبيّن لنا كيفية استفادة الشاعر من التكرار الناتج عن الصيغة الصرفيّة لهذه الخاصّة اللغويّة في قصيدته، الخاصّة الّتي تمكّن الشاعر في نظمه، فلذلك سمّى العقّادُ اللغةَ العربيّة (اللغة الشاعرة) قائلاً: "أمّا الحقيقة هنا فهي أكبر من قول القائلين إنّ اللغة العربيّة لغة شعريّة لانفرادها بفنّ العَروض المحكم أو جمال وقعها في الأسماع، فإنّها لغة شاعرة ولا يكفي أن يقال عنها أنّها لغة شعر أو لغة شعريّة. وجملة الفرق بين الوصفين أنّ اللغة الشاعرة تصنع مادّة الشعر وتماثله في قوامه وبنيانه، إذ كان قوامها الوزن والحركة، وليس لفنّ العَروض ولا لفنّ الموسيقى كلّه قوام غيرها"[١].

وملخّص القول في نهاية هذا المبحث إنّ الشاعر استخدم في قصيدته الأنواع المتعدّدة من مظاهر التكرار، أيْ تكرار الصوت واللفظ والعبارة والصيغة الصرفيّة، ولكن هل نعتبره ناجحاً في استعمال التكرار وتوظيفه في شعره؟ هذا سؤال نسعى إلى الإجابة عنه في المبحث التالي.

د- مقاصد التكرار

بعد أن ذكرنا مظاهر التكرار في قصيدة (خطاب مِن سوق البطالة)، حان الآن أن ندرس بقدر

[١]- العقّاد، **اللغة الشاعرة**، ص ٥.

المستطاع غاية الشاعر من اهتمامه البالغ بظاهرة التكرار في قصيدته.

تقول نازك الملائكة في دراسة التكرار في الشعر الحديث: "إنّ أبسط قاعدة نستطيع أن نصوغها بالاستقراء ونستفيد منها هي أنّ التكرار، في الحقيقة، إلحاح على جهة هامّة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأوّل البسيط الّذي نلمسه كامناً في كلّ تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفيسة قيّمة تفيد الناقد الأدبي الّذي يدرس الأثر ويحلّل نفسيّة كاتبه"[1].

وكذلك أتذكّر كلام أستاذي الكريم الدكتور هنري العويط في معهد الآداب الشرقيّة بجامعة القدّيس يوسف عندما قال عن التكرار: "التكرار يُنتج الايقاع في اللفظ ويؤدّي إلى التوكيد في

فلا شكّ في أنّ التكرار بأشكاله المتعدّدة قد أثرى هذه القصيدة من حيث الإيقاع والموسيقى، ومع أنّها ليست قصيدة عموديّة وهي لا تلتزم بوحدة القافية وتساوي السطور، لا تقلّ منها من حيث الانسجام الموسيقي لاستخدام الشاعر الموسيقى الداخليّة عن طريق التكرار، العنصر الّذي قد استطاع أن يتدارك ما فاتت القصيدة من وحدة القافية والالتزام بتساوي التفعيلات العروضيّة. التكرار في البند الأوّل أدّى إلى الجمال الموسيقي للشعر، خصوصاً تكرار لفظ (ربّما) وتكرار الصيغ الصرفيّة قاما بهذا الدور المهمّ. كذلك حضور (ربّما) بشكل مكرَّر ومكثَّف في النبود الأخرى من جهة وتكرار عبارة (يا عدوَّ الشمس.. لكن.. لن أُساوم/ وإلى آخِرِ نبضٍ في عروقي سأُقاوم) في نهاية كلّ بند من النبود الثلاثة الأولى أدّيا إلى تماسك النبود بعضها مع بعض، لذلك تَجلَّت (الوحدة العضويّة) للقصيدة بشكل واضح. ومع أنّ القصيدة لا تتّسم بالتوحيد في القافية الّتي هي العنصر الأساسي في القصيدة العموديّة، أسفر عنصرُ التكرار هنا عن تلاحُم السطور في ضمن بند واحد وتلاحُم النبود في ضمن القصيدة.

---

[1] – نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٧٦.

[2] – لم يغفل علماء البلاغة عن أنّ التكرار يؤدّي إلى التوكيد في المعنى، كما قال أبوهلال العسكري (١٠٠٥/٢٩٥): "وكلام الفصحاء إنّما هو شوب الإيجاز بالإطناب والفصيح العالي بما دون ذلك من القصد المتوسّط؛ ليستدلّ بالقصد على العالي، وليخرج السامع من شيء إلى شيء فيزداد نشاطه وتتوفّر رغبته، فيصرفوه في وجوه الكلام إيجازه وإطنابه، حتّى استعملوا التكرار ليؤكّد القول للسامع". (**الصناعتين**، ص ١٩٣)

١. تكرار صوت الألف

إنّا نكتفي بدراسة (الألف) من بين الأصوات لأنّها أكثر استعمالاً في القصيدة. وكما ذكرنا في تكرار الأصوات أنّ الشاعر أتى بمصوّت (الألف) (ā) في البند الأوّل (٢٣ مرّة)، والألف صوت تمتاز بالاتّساع والليونة، إذ قال ابن جنّي اللغويّ الكبير في وصفها: "والحروف الّتي اتّسعت مخارجها ثلاثة: الألف، ثمّ الياء، ثمّ الواو وأوسعها وألْيَنها الألف"[١].

والغريب أنّ الألفات الواردة في السطرين الأوّل والثاني تنطبق على المقطع الطويل من الوتد المجموع لتفعيلة (فاعلاتن) على الشكل التالي:

رُبْبَما أفْ / قِدُ ما شئْـــ / تَ مَعاشي

فاعـــلاتن / فعـــلاتن / فعِـــلاتن

– – ̄ U U / – – ̄ U – / – – ̄ U –

والسطر الثاني: رُبْبما أعْ / رَضُ للبيْـــ / عِ ثيــابي / وَ فِراشي

فاعـــلاتن / فعِـــلاتن / فعِـــلاتن / فعِـــلاتن

– – ̄ U U /– – ̄ U U / – – U U / – – ̄ U –

وهذا يعني أنّ الألفات وقعت كلّها على المقطع الّذي يحمل النبرة الإيقاعيّة (rhythmic stress) في الوتد المجموع الّذي يمتاز بالإيقاع الصاعد (rising rhythm) في الشعر العربي كما يقوله المستشرق الألماني غوثْهولد ڤايل[٢]، ويؤدّي ذلك إلى إنتاج الكلام الموقّع وإثراء الشعر في انسجام الموسيقى الداخليّة إلى جانب الوزن الناتج عن تكرار (فاعلاتن) في القصيدة. فتكرار هذا الصوت يعطي الشعر ليونةً ويذكّرنا بالصيحة الممتدّة غير المنقطعة على وجه العدوّ احتجاجاً على تصرّفاته الغاصبة.

٢. تكرار الألفاظ والعبارات

كما أسلفنا أنّه تكرّر لفظ (ربّما) ٢١ مرّة في القصيدة، فيدلّ (ربّما) المكرّر على الإمكانيّات الموجودة أمام العدوّ من جهة، والكوارث المترقّبة أمام الشاعر من جهة أخرى، بحيث إنّ الشاعر يمكن

[١]- ابن جنّي، **سرّ صناعة الإعراب**، ٢١/١.

[2]- Weil, "ʿArūd", *E.I.*[2], vol. I, p. 674.

أن يفقد ما عنده من إمكانيّات الحياة ويضطرّ إلى القيام بأعمال وضيعة حقيرة كالبحث عن رَوث المواشي عن حبوب سدّاً عن جوعه، ومن الممكن أن يموت من الجوع. فنستنبط من تكرار (ربّما) أنّ كلّ ذلك يمكن أن يحدث.

كما يبيّن الشاعر بتكرار (ربّما) إمكانيّات العدوّ في عدوانه، وهو يعترف بقدرة العدوّ فيتوقّع أنّه يمكن أن يفعل ما يشاء من الأفعال الجنائيّة الإجراميّة: مثل السلب والسطوة والحرق وإلقاء الرعب والخداع والحرمان و... وكلّ ذلك ربّما يحدث، كما تكهّن الشاعر ببناء إسرائيل (الجدار العازل) في الأراضي المحتلّة، بحيث تحقّق قوله هذا بعد سنين:

ربّما ترفعُ من حولي

جدارا

وجدارا

وجدار

فنلاحظ أنّ الشاعر قصد إلى رسم (جدار) من الناحية الشكليّة من تكرار هذا اللفظ ثلاث مرّات، فاعتمد إيقاع الشكل البصري (image rhythm)، فجدير بالذكر أنّنا كتبنا هذا التكرار كما ورد في الديوان، أي في امتداد واحد بدون التنوين في آخر اللفظين الأوّل والثاني، كأنّ الشاعر يرصف لَبِنة على لبنة ليبني جداراً، ولا ننسى دور الألفات الواردة في (الجدار) وهي تتكرّر خمس مرّات وتساعد الشاعر في رسم الجدار شكليّاً، لكي يمترج الشكل بالمعنى بواسطة تكرار اللفظ و تكرار الألف في الألفاظ.

يختم الشاعر كلّ بند من البنود بعد السطور المبدوأة بلفظ (ربّما) بعبارة قاطعة صارمة تخلو من (ربّما) وهي: (يا عدوَّ الشمس.. لكن.. لن أُساوم/ وإلى آخِرِ نبضٍ في عروقي سأُقاوم)، فيقصد بذلك أنّ العدوّ مع كلّ الإمكانيّات الموجودة لديه لا يمكنه أن يسيطر على قلب الشاعر وروحه ويغيّر موقفه من العدوّ، كما لا يمكنه أن يُجبر الشاعرَ على الاستسلام والمساومة، ولا يمكنه أن يُجبره على ترك المقاومة، لأنّ العدوّ هو عدوّ الشمس أي عدوّ الحقيقة. فيُقرُّ الشاعر بواسطة تكرار (ربّما) بكلّ إمكانيّات العدوّ، ثمّ بإتيان (لكن) في نهاية كلّ بند يريد أن يقول إنّ الشيء الّذي يخرج عن إرادة العدوّ

ويخرج عن مجال (ربّما) هو استمرار المقاومة وعدم المساومة مع العدوّ أبداً، في أيّة ظروف كانت.

٣. دراسة الأفعال

أمّا بالنسبة إلى الأفعال المذكورة في القصيدة الّتي عالجناها في المحور الأوّل من البحث فيمكننا أن نقول إنّ الشاعر في بحبوحة المعركة، لأنّ أغلبيّة الأفعال إمّا للمفرد المخاطب (العدوّ) أو للمتكلّم وحده (الشاعر)، والشاعر في مواجهة العدوّ يخاطبه ويتحدّث معه بشكل مباشر، لكي يتحدّث عن الزمن الحاضر والمستقبل لا الزمن الماضي، إذ إنّ كثرة الأفعال المضارعة تدلّ على ذلك. كأنّه يشرح للعدوّ أنّه يمكن أن يفعل ما يفعل، ولكن يجب أن ييأس من شيء واحد للأبد وهو ترك المقاومة.

ومن الشيّق أنّ فعلاً مجهولاً واحداً (أُحرَم) ورد في النصّ، وهذا يدلّ على أنّه يعرف العدوّ وأفعاله تماماً، ومع أنّ العدوّ يحاول أن يخدعه ويخدع أصحابه بوجهٍ مستعار، لا يخفى أعماله من عيونه، ثمّ يشرح للعدو لكي يعرف أنّ الشاعر هو فاعلُ فعلِ المقاومة.

أمّا بالنسبة إلى قلّة الأفعال الماضية في النصّ فكأنّ الشاعر يقول إنّ مسألته مع العدوّ لا تعود إلى الأزمنة الماضية في العهد القديم، بل مسألة حاضرة محسوسة ملموسة، والمشكلة هي مرتبطة بالحاضر والمستقبل.

٤. تكرار الضمائر

قد ذكرنا في المحور الأوّل من الدراسة أي مظاهر التكرار، أنّ ضمير الياء للمتكلّم تكرّر أكثر من ٢٠ مرّة في حالة المضاف إليه، ومرّة واحدة في دور المفعول به، ومن جهة أخرى لا نجد في النصّ ضمير (الكاف) للمخاطب، لا في حالة الإضافة ولا في دور المفعول به مع كثرة الأفعال للمفرد المخاطب، فيكمننا أن نستنتج أنّ العدوّ في الظروف الراهنة هو الفاعل والمسيطر فيمكنه أن يفعل ما يريد، وليس العدوّ المفعول به والمسيطَر عليه. ولكن ليس العدوّ صاحب حقّ، لأنّه ليس صاحب شيء هناك كما نرى الكلمات التالية مع ياء المتكلّم: معاشي، ثيابي وفراشي، ترابي، شبابي، ميراث جدي، أشعاري وكتبي، لحمي، أمّي، شعبي، أبي، أطفالي، أحزاني، تاريخي، أيّامي.

فنلاحظ أنّ هذه الأشياء كلّها هي للشاعر، هذا البلد هو ترابه لا تراب العدوّ، والشعب شعبه، وهو وارث جدّه، وأبيه، وانقضتْ أيّامه هناك، والآن يعيش أطفاله في هذا التراب. فلا يمكنه إذن أن

يستسلم ومن حقّه أن يقاوم إلى آخر نبض في عروقه.

٥. تكرار الصيغ الصرفيّة

ذكرنا سابقاً أنّ التكرار يولّد الإيقاع في النصّ إلى جانب التوكيد في المعنى، والإيقاع ذاته يُحسَب من أهداف التكرار في النصّ الأدبي ولا سيّما الشعر الّذي يُعتبَر الإيقاع من مقوّماته الأساسيّة، وتكرار الصيغة الصرفيّة عنصر مهمّ من العناصر المؤثّرة في الإيقاع. شرحنا هذا النوع من التكرار في المبحث السابق مثل تكرار الفعل المضارع المرفوع للمفرد المتكلّم الثلاثي المجرّد بعد (ربّما) في كلّ السطور من البند الأوّل، كما نجد تكرار الفعل المضارع المرفوع للمفرد المخاطب الثلاثي المجرّد (أو باب الإفعال) بعد (ربّما) في كلّ أسطر من البند الثاني.

نقتصر في هذا المجال على دراسة سطر واحد وعلاقته بالقصيدة عن طريق التكرار خصوصاً تكرار الصيغة الصرفيّة، وهو السطر الثالث من البند الأوّل:

(ربّما أعملُ حجّاراً.. وعتّالاً.. وكنّاس شوارعْ!)

- ورد تكرار اسم المبالغة على وزن (فَعّال) ثلاث مرّات ضمن السطر، أي (حجّاراً.. وعتّالاً.. وكنّاس). ونجد في ذلك تكرار الصيغة الصرفيّة.
- ورد لفظ (شوارعْ) (على وزن فَواعِل) في نهاية السطر كقافية تربطه بالسطر التالي الّذي جاء في قافيته (المصانعْ) (على وزن مَفاعِل)، ويُعتبَر هذا تكرار الصيغة الصرفيّة أيضاً.
- ورد فعل (أَعْملُ) (الفعل المضارع المرفوع للمفرد المتكلّم الثلاثي المجرّد) بعد (ربّما) على غرار السطور الأخرى من البند الأوّل (مثل أفقدُ، أعرض، أخدمُ، أبحثُ، أحمدُ) إذ جعل السطرَ مرتبطاً بالسطور الأخرى من البند. ونلاحظ أنّ هذا التكرار للصيغة الصرفيّة شكّل صنعة الموازنة في بدايات السطور من هذا البند. "وهذا النوع من الكلام أخو السجع في المعادلة دون المماثلة... ويأتي كلّ زوج على وزن واحد، وإن اختلفت أحرف التقفية أو المقاطع"[1].
- ورد لفظ (ربّما) في بداية هذا السطر وهو يربط السطر بالقصيدة كلّها بواسطة تكرار (ربّما) في بدايات السطور في البنود الثلاثة الأولى.

---

[1] – عتيق، **علم البديع**، ص ١٤٠.

- لا ننسى تكرار صوت (الألف) (٥ مرّات) في ضمن السطر.

فيمكننا الاستنتاج بأنّ حضور أنواع التكرار في السطر المذكور جعله في ذروة الإيقاع، ومن جهة أخرى لا نجد السطر منعزلاً عن الشعر، بل جعله التكرار بأنواعه المتعدّدة جزء متماسكاً من البند وجزء متماسكاً من القصيدة كلّها، ولو حذفنا السطر من القصيدة لخسرت من جانبين؛ جانب الإيقاع وجانب المعنى.

٦. تكرار المعنى[1]

الكلام الأخير هو حول عنوان القصيدة الّتي سُمّيت بـ (خطاب مِن سوق البطالة) وكما نعرف أنّ الخطابة منذ القدم يعتمد على التكرار، والخطيب يقوم بالتكرار بطريقتين: الأولى هي التكرار المباشر، والثانية تكرار معنى واحد بأساليب متعدّدة. فقد شبّه سميح القاسم قصيدته بخطابة يُلقيها أمام العدوّ فيستفيد من التكرار بالطريقتين المذكورتين: إمّا يستعمل الألفاظ والعبارات المكرّرة، أو يكرّر معنى واحداً بمصاديق مختلفة. فعلى سبيل المثال نجد في سطور البند الأوّل مصاديق متعدّدة لمفهوم واحد وهو مَشاكله بعد مواجهته مع العدوّ:

ربّما أفقِدُ – ما شئتَ – معاشي = ربما أعرضُ للبيع ثيابي وفراشي = ربما أخمدُ.. عرياناً.. وجائعْ

كما نجد الحالة نفسها في البند الثاني وهنالك مصاديق متعدّدة لمعنى واحد وهو أعمال العدوّ الإجراميّة:

ربما تَسلبني آخِرَ شبرٍ من ترابي = ربما تَسطو على ميراث جدّي

يحاول الشاعر في قصيدته الخطابيّة أمام العدوّ أن يُفهِمه بتكرار مؤكّد أنّ موقفه من العدوّ لن يتغيّر، وهو لن يترك المقاومة مهما كانت الظروف، لأنّه شاعر يُمثّل شعبه بموقفه الصامد الأبدي.

ومن المُغري أنّ البند الأوّل تسيطر عليه الصبغة الاقتصاديّة، كأنّ الشاعر يذكر نماذج مختلفة للمشاكل المعيشيّة والمطبّات الاقتصاديّة الّتي يمكنه أن يقع فيها بسبب أنّه سيستمرّ في المقاومة. ولكن نلاحظ في البند الثاني الصبغة الثقافيّة هي محور كلام الشاعر، إذ يحاول العدوّ أن يسيطر على جذور

[1] – لم ندرس تكرار المعنى في مبحث مظاهر التكرار مع حضوره في القصيدة، وتركناه هنا لكي ندرسه في مقاصد التكرار مباشرة.

الشاعر الثقافيّة من أشعار وكتب، وميراث الأجداد. وأخيراً في البند الثالث يحاول الشاعر أن يذكر المشاكل العاطفيّة الّتي يعاني منها بسبب المقاومة.

الخاتِمة

يمكننا أن نلخّص كلامنا في ختام هذا المقال حول ظاهرة التكرار في قصيدة (خطاب مِن سوق البطالة) أنّ الشاعر استعمل التكرار بمظاهره المتنوّعة مثل تكرار الصوت واللفظ والعبارة والصيغة الصرفيّة والمعنى هادفاً إثراء قصيدته من حيث الإيقاع الموسيقي الّذي جعلها قصيدة متماسكة متّصفة بالوحدة العضويّة، كما قصد الشاعر أن يوظّف هذا العنصر البديعي في المضامين المطروحة في شعره. ويمكننا أن نعتبر الشاعر ناجحاً في استخدام التكرار لأنّه قد أحسن توظيف هذه الظاهرة لإغناء الجرس الموسيقي في اللفظ، والتوكيد والإلحاح على مواقفه الأدبيّة الصارمة أمام العدوّ مهما كانت الظروف المعيشيّة؛ الاقتصاديّة والثقافيّة والسياسيّة، فلذلك تمتاز القصيدة في مجال أدب المقاومة.

قائمة المصادر والمراجع

١. ابن أبي الإصبع المصري، أبومحمد، **بديع القرآن**؛تقديم وتحقيق حنفي محمّد شرف، القاهرة: نهضة مصر، د.ت.

٢. ــــــــــــــ، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**؛ تقديم وتحقيق حنفي محمّد شرف، بيروت: دار إحياء التراث الإسلامي، د.ت.

٣. ابن الأثير، ضياء الدين أبو الحسن عز الدين علي بن أبي الكرم، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**؛ قدّمه وعلّق عليه أحمد الحوفي وبَدوي طبانة، القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت، الجزء الثالث.

٤. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، **سرّ صناعة الإعراب**؛ حقّقه وعلّق عليه أحمد فريد أحمد، د.ط، القاهرة: المكتبة التوفيقيّة، د.ت، الجزء الأوّل.

٥. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، **العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده؛** حقّقه وفصّله وعلّق حواشيه محمّد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الطلائع، ٢٠٠٦، مجلّد واحد، جزءان.

٦. أبو هلال العسكري، **الصناعتين**؛ تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد ابوالفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العصريّة، ١٤١٩.

٧. الجرجاني، عبدالقاهر، **أسرار البلاغة**؛ تحقيق هلموت ريتر، استانبول: مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥٤.

٨. السيّد المرتضى، الشريف أبو القاسم علي بن الطاهر، **الأمالي**؛ صحّحه وضبط ألفاظه وعلّق حواشيه محمود بدر الدين النعساني الحلبي، الطبعة الأولى، القاهرة: مطبعة السعادة، ١٣٢٥/١٩٠٧، الجزء الأوّل.

٩. شمس قيس، شمس الدين محمّد قيس الرازى، **المعجم فى معايير أشعار العجم**؛ تصحيح محمّد بن عبد الوهّاب قزوينى و تصحيح مجدّد مدرّس رضوى، چاپ سوم، تهران: كتابفروشى زوّار، ١٣۶٠.

١٠. الطيّب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، الطبعة الثانية، بيروت:دارالفكر، ١٩٧٠، ٣أجزاء.

١١. عتيق، عبد العزيز، **علم البديع**، لا طبعة، بيروت: دار النهضة العربيّة، ١٤٠٥/١٩٨٥.

١٢. العقّاد، عبّاس محمود، **اللغة الشاعرة:** مزايا الفنّ والتعبير في اللغة العربيّة، لا طبعة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٦٠.

١٣. القاسم، سميح، **الأعمال الكاملة: شعر**، المجلّد الأوّل، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل – دار الهدى، ١٤١٢/١٩٩٢.

١٤. القاسم، سميح، مقابلة مع موقع (الائتلاف الفلسطيني لحقّ العودة):
http://www.rorcoalition.org/nakba48/014.htm

١٥. القزويني، جلال الدين الخطيب، **الإيضاح في علوم البلاغة**؛ شرح وتعليق وتنقيح محمّد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، القاهرة: المكتبة الأزهريّة للتراث، ١٤١٣/١٩٩٣، الجزء الأوّل.

١٦. القلقشندي، شهاب الدين، **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**؛ تحقيق محمد حسين شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلميّة، الجزء الثاني، ١٩٨٧.

١٧. الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، الطبعة الثامنة، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٩.

18. Hasan, Rugaiya, **Linguistics, language, and verbal art**, Oxford University Press, 1989.

19. Weil, Gotthold, "ʿArūd. I", **in Encyclopaedia of Islam**, New Edition, Leiden-London: Brill- Luzac, 1960, Volume I, pp. 667-677.

الهجرة والمرأة في رواية "الإقلاع عكس الزمن" لإملي نصرالله

د. علي كنجيان خناري*

حوراء رشنو**

الملخص

تحاول إملي نصرالله الأديبة اللبنانية في كتاباتها القصصية والصحفية -برهافة حسها ومشاعرها السامية وعمق بصيرتها ونفاذها- أن تلفت الأنظار إلى المسائل المعتادة وتثير الاهتمام تجاه الجرائم التي تحدث في المجتمع وذلك عبر تطرقها إلى المرأة ومشاكلها والهجرة والحرب في عالم مهدد بالأخطار؛ فقد الإيمان بكل القيم المعنوية بما فيها من الدين والحب.

ألحت إملي نصرالله على حب الوطن والنضال من أجله إذ رأت أن هذه المسألة مازالت مطروحة بين الأجيال.

تكشف الكاتبة في رواية "الإقلاع عكس الزمن" عن عيوب الهجرة ومحاسنها ولا تستغني عن مقارنة الوطن بالغربة وتأتي هذه الهجرة وتلك المقارنة على أساس التناغم مع الفطرة الإنسانية ضمن التركيز على الوعي والصحوة الثقافية.

ومن الطبيعي، أن أي بلد لما يواجه الحروب الأهلية والعالمية يحتاج إلى مناضلين لكي يدافعوا عن ترابه، فالهجرة الكبيرة التي حصلت من لبنان إلى بلاد أخرى في الفترة الممتدة من السبعينيات وحتى تسعينيات القرن الماضي، خلفت من العواقب التي تحدثت الكاتبة عنها مع التأكيد على ضياع الهوية والحضارة.

كلمات مفتاحية: إملي نصرالله، الهجرة، المرأة، الحرب، الصمود الوطني.

---

* أستاذمشارك في قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة العلامة الطباطبائي،طهران،إيران. Pajuhesh1390@gmail.com

** طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزهراء، طهران، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠١/١٨هـ.ش= ٢٠١٢/٠٤/٦م تاريخ القبول: ١٣٩١/٥/٢٠ هـ.ش = ٢٠١٢/٠٨/١٠م

المقدمة

الصمود الوطني قضية انسانية ترتبط بالضمير والوعي ويعد نوعا من القيم النبيلة في جميع المجتمعات البشرية. واستقطب اهتمام الأدباء؛ فخصصوا له مساحة شاسعة من كتاباتهم وفنهم الإبداعي كما يزخر أدب كثير من هؤلاء الأدباء بصدق المشاعر والإخلاص نحو الوطن. ومن بين هؤلاء الأدباء يمكن الإشارة إلى سميح القاسم ومحمود درويش.

إملي نصرالله- بشعورها المرهف الملهم وغليان كيانها بالمشاعر الإنسانية- سعت لتعبر عن آلام عاشتها مع الشعب تحت نيران الحرب بل تتخذ موقف الكفاح وتدعو للمقاومة محذرة من عواقب الهجرة. فمن هنا، لا يمكن حصر المتلقي لهذه الرواية في شعب الكاتبة فحسب بل يتعداه إلى كل من يتلقى هذه الرسالة في أنحاء العالم. "لقد نشرت مسلسلة في مجلة المستقبل عندما كانت تنشر في باريس"[١].

تربو كتابات وروايات إملي نصرالله على ثلاثين أثرا؛ فإنها أدبية غزيرة الانتاج وتعمل في مختلف المجالات، إذ حصلت على أوسمة وجوائز تقديرية متعددة ولكنها رغم ذلك، لم تنل قسطا وافيا من الدراسه في إيران. فمن هذه الدراسات، أطروحة أكرم روشنفكر تحت عنوان "بررسى ادبيات زنان درلبنان از ١٩٧٥ تا ٢٠٠٠ با تكيه بر آثار بانو املى نصر الله = دراسة الأدب النسائي في لبنان ١٩٧٥- ٢٠٠٠ استناداً إلى آثار السيدة إملي نصر الله" تعد أول محاولة لمعرفة الأديبة.

أما رواية "الإقلاع عكس الزمن" فقد "ترجمت إلى اللغات العديدة من الإنكليزية والألمانية والدانماركية والفرنسية"[٢].

يتناول البحث دراسة أهم مضامين الرواية محاولا الكشف عن رموزها ومفاهيمها. كما يدرس أثر الأديبة في تكوين الرواية ويتناول بعض الجوانب الشكلية التي لا تتجزأ عن تأدية الدور في المضمون كاللغة والفضاء الروائي والشخصية.

---

[١]- منى التميمي، «**كل شخصية في رواياتي تمثل جزءا مني للروائية الكاتبة: إملي نصرالله**».
www.yamamahmag.com

[٢]- **السيرة الذاتية**: www.emilynasrallah.com

من هذا المنطلق، استعان البحث بالمنهج الفني والنفسي في بيان القيمة الشعورية لرواية (الإقلاع عكس الزمن" ودلالة أثر الكاتبة من حياتها وشخصيتها في تكوين الرواية ويوازن عابرا بين رؤية الأديبة وما طرحته بعض الروائيات في المرأة والوصف. كما يحاول أن يكشف عن الدلالة الرمزية للموت الذي قدمته الرواية كحل لها.

إملي نصرالله: حياتها وثقافتها

"إملي نصرالله (أبي راشد) ولدت في ٦ تموزسنة (١٩٣١م) في كوكباء جنوب لبنان. وكانت نشأتها في (الكفير) بلدة أمها"[١] وتعتبر من الكاتبات الرائدات والنشيطات حيث قدمت كتبا كثيرة في مجالات مختلفة كالرواية والأقصوصة وأدب الأطفال والسيرة "كما عملت فترة في التدريس والصحافة وناضلت من أجل حرية المرأة وذلك من خلال قلمها أو مواقفها الإنسانية"[٢].

"عاشت إملي نصرالله في قرية صغيرة ومجتمع تقليدي عالق بالتقاليد البالية إذ يرفض اكتمال الدراسة للبنات"[٣] ولكن عشقها للأبجدية والكتابة ونفسيتها السامية أبت الرضوخ أمام التقاليد المنخورة فاستطاعت أن ترفع الحواجز "فتخرجت من كلية بيروت الجامعية والجامعة الأميركية عام (١٩٨٥م) في قسم اللغة العربية وآدابها وبدأت عملها الصحفي عندما كانت طالبة في الجامعة وهي مسجلة في نقابة الصحفيين منذ خمسين سنة"[٤].

" تزوجت الكيميائي (فليب نصرالله" من زحلة لبنان، وانشأت معه عائلة مؤلفة من ولدين هما: رمزي وخليل وبنتين هما: مها ومنى"[٥].

---

[١]- **السيرة الذاتية .**

www.emilynasrallah.com

[٢]- **المصدر نفسه.**

[٣]- منى، التميمي،«**كل شخصية في رواياتي تمثل جزءا مني للروائية الكاتبة: إملي نصرالله**».

www.yamamahmag.com

[٤]- **السيرة الذاتية:** www.emilynasrallah.com

[٥]- **المصدر نفسه.**

ألحت الكاتبة في معظم آثارها (كالإقلاع عكس الزمن"، (تلك الذكريات"، (الينبوع"، (المرأة في١٧ قصة" و(الرهينة" و... على سطوة العنف الشامل الفظيع الذي لا يفرق بين من يحمل بندقية أو فأسا، ومن أكبر القضايا عنفا هي الحرب كما "أن الحرب اللبنانية التي امتدت بين عامي (١٩٧٥-١٩٩٠م) أحدثت ضجة كبيرة وتحولات عظيمة في بنية الدولة اللبنانية"[١] فمن هذا المسار شغلت الحرب بال الكاتبة كثيرا إذ أعلنت عن نتائجها المأساوية كالهجرة في معظم آثارها[٢]. وكيف لايستقطب قلمها الحرب وما يتبعها وقد عاشت هذه التجربة المريرة في حياتها؟ "فقد احترق منزلها العائلي، مع مجموعة من مخطوطات إبان الاجتياح الإسرائيلي لبيروت عام (١٩٨٢ م)"[٣].

"أول رواية لها نشرت عام (١٩٦٢م) وتحمل عنوان (طيور أيلول" ونالت فور صدورها ثلاث جوائز أدبية وترجمت إلى لغات عدة. كما تشم من ثناياها رائحة الحرب والهجرة"[٤].

لإملي نصرالله إنتاج كبير وضخم و"لها سيرة في ست مجلدات بعنوان (نساء رائدات من الشرق والغرب" عام (٢٠٠١م) كما أخذت تجرب واحة جديدة في الأدب وهي سيرة اغترابية بحبكة بوليسية في رواية(ماحدث في جزر تامايا" عام (٢٠٠٦م) والجدير بالملاحظة أن الباحثة الأميركية (الدكتورة ميريام كوك" أعطت اهتماماً بالغاً لرواياتها وأخذت مادة بحثها عن كتابات إملي نصرالله في كتاب عنوانه (الأصوات المختلفة للحرب)"[٥].

الأديبة تكتب عن الوجدان ولوعة الحس المرهف، تكتب عن أهم القضايا التي عانتها مع مواطنيها كالحرب والهجرة والمرأة وكل هذه لا تأتي إلا بلغة عذبة وأسلوب واضح جلي. وتنبعث عباراتها من كيانها المفعم بالمشاعر الإنسانية والنبع الإلهامي وعمق بصيرتها.

من المهم في هذا المجال، أسلوب كتابتها؛ إذ تحتفظ بملامح القرية كأن حب القرية منغرس في ذات الأديبة، حيث تتحدث عن وقائع كثيرة في القرية كما هو الحال في الرواية المدروسة وكثير من رواياتها

---

[١]- رضا، رفيف الصيداوي، **النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية** (١٩٩٥ - ١٩٧٥)، ص ١٥.

[٢]- لمزيد من المعلومات راجع «**تلك الذكريات**»، «**المرأة في ١٧ قصة**»، «**الينبوع**» لإملي نصرالله.

[٣]- **السيرة الذاتية**: www.emilynasrallah.com

[٤]- **المصدر نفسه**.

[٥]- **السيرة الذاتية** : www.emilynasrallah.com

الأخرى مثل: المرأة في١٧ قصة ومجموعة قصص الينبوع و(طيور أيلول وشجرة الدفلي والجمر الغافي وغيرها من الآثار"[١] وهذا ما يزيدها اتصالاً بالجذور كما يلهم بالرجوع إلى الفطرة الإنسانية السليمة ويضاف إلى هذه الباقة، تزودها بصدق العاطفة.

ملخص الرواية

رواية (الإقلاع عكس الزمن" رواية الحنين إلى الوطن والصمود الوطني، وتدور أحداثها متنقلة من قرية (جورة السنديان" إلى كندا. ووضعت الأديبة بصماتها على الهجرة والحرب كما أنها لم تغفل عن النضال في سبيل تحرير المرأة وذلك برؤية عادلة وبعيدة عن التعصب.

تتحدث الرواية عن حياة بطل يحمل اسم رضوان أبي يوسف وشخصيته المسطحة التي تكتمل وتنضج تدريجيا وفق وتيرة الأحداث لكي تكتمل صورة البطل وتبلغ الشخصية النامية.

فرضوان رجل ريفي يسكن مع زوجته في القرية ولكن أولادهما الأربعة رحلوا الواحد تلو الآخر إلى كندا نتيجة الأوضاع المتوترة جرّاء الحرب اللبنانية. وتحمل الرواية مشاهد الحنين واشتياق الأولاد إلى والديهم ضمن عبارات مفككة من رسائلهم. وتدخل الرواية في مسار مهم لما يدعو الأولاد والديهم إلى زيارة كندا بعد سنين من الاغتراب. وبذلك يخرج البطل وزوجته لأول مرة من قريتهما ويواجهان عالما كبيرا فيتضح البون الشاسع بين القرية والعالم للشخصية المحورية. ويجد الزوجان العجوزان عالما من السلام والراحة عند أولادهما.

لقد حمل (رضوان" وجها بريئا في القرية، واتسم بحسن الخلق والسلوك المهذب، وفي الغربة ظل كما هو مهذبا إنّ معالجة الغربة في نفسية البطل تبين أن شيئا لم يتغير فيه إلا حبه لأرض الوطن اشتعل أكثر من الماضي: يقول في مشهد:" نحن عندنا الزيتون مثل السنديان، يرفض العيش في تراب غير ترابه"[٢]، وبذلك يرفض التلاؤم مع البيئة الجديدة.

ويبدأ التحدي في الرواية لما يشعر (رضوان" بالغربة ويراوده الحنين إذ لا يمكنه أن ينسى جذوره ويعيش بمعزل عن الأخطار المهددة لبلده من الحرب الأهلية التي وصلت إلى ذروتها فور وصول البطل

١- مكتبة جرير: www.garirbooks.net

٢- إملي، نصرالله، **الإقلاع عكس الزمن**، ص٢٦١.

إلى كندا فيعزم على أن يرجع إلى قريته، بعد صراع باطني لم يدم طويلا. وتحاول عائلة البطل أن تمنعه من العودة إلى الوطن تحت الأجواء الساخنة للحرب، فلا تستطيع إيقافه. فقد تجذّر حب الوطن في نفسية البطل كما هو عند إملي نصرالله أيضا. في هذا الصدد، يقول (رضوان": "هناك من ينتظرني. حبيبتي تنتظر بشوق؛ تتكيء على جبل حرمون، وتفتح لي ذراعيها بلهفة، لتضمني إلى حضنها الدافيء... هناك، حيث غرست سبعين سنة من عمري".[١] فالأرض والمولد يعنيان للبطل الحياة والحب.

في نهاية أليمة يرجع (رضوان" إلى موطنه مخمنا أن الطريق ليس سهلا خاليا من العنف والشراسة، فيستشهد في داره وهو يحمل رسالة الصمود والكفاح الوطني.

إذن، هذه الرواية تمثل سمكة خارج الماء وإنها إقلاع عكس الزمن حيث البطل يترك عالم السلام والراحة في الغربة ويضحي بحياته وكل ما لديه لحرية البلد.

يلفت النظر في قضية تحرير الوطن في نطاق الرواية، أن الشخصية المحورية، ترى نفسها عاجزة عن خلاص الوطن من الحرب المتلفة ولكنها تقاتل آملة أن الناس يدركون بقتاله هذا، أن الكفاح هو الحل الوحيد الذي يجب أن يستمر وكأنه يتحدى أولاده وكل المهاجرين الذين تركوا أرضهم وحيدة تحت نار الحرب ويرد عليهم أن الأرض والمولد يحملان معاني كبيرة، لا يمكن أن ترسم في قالب الكلمات فيعود إلى بلدته الصغيرة تأكيدا للانتماء إلى الجذور.

في سياق هذا التأمل، يجدر بنا أن نقف عند هذه النظرة للكاتبة. فهذه النظرة تفاؤلية بالذات والكاتبة تحاول أن تكون داعية لحركة إصلاحية تجاه أبناء شعبها، فالكاتبة ترسم بألفاظ جميلة وموحية حب وطنها والهيام به وتعلن أن إراقة الدماء في الدفاع عن الوطن أمر لابد منه. بعبارة أدق إن نظرتها التفاؤلية تعبر عن نوع من الأمل المنشود فهي تبحث عن وطن مثالي بعيدا عن المعاناة والمعوقات والقيود، فتلح على ضرورة الدفاع عن الوطن بكافة المستويات بما أنها ترى الوطن رمزا لهوية الإنسان. وهذه النظرة التفاؤلية منبثة في مختلف كتاباتها كالأمل بغد أفضل في رواية (الرهينه" و(تلك الذكريات" أيضا.

---

[١] - **المصدر نفسه**، ص ٣٤٩.

قد لا يغرب عن البال على ضوء ما تقدم ومن خلال سرد أحداث الرواية، أن شخصية البطل (رضوان أبي يوسف) في هذه الرواية بمثابة العمود الفقري وتمتاز بملامح فنية خاصة وهي كثيرا ما تتجه نحو التعارض والتفاؤل والتكامل. وشخصية البطل تتطور بتفاعل مع الواقع المحيط بها وتشهد تحولا بعد السفر إلى الغرب واكتشاف عالم مغاير لمجتمعه ونتيجة هذا التحول، يزداد حبا للوطن أكثر فأكثر.

إنّ ما يزيد التأثير في القارىء هو الموت المحزن الذي يقدم كالحل في ختام الرواية؛ إذ يبدو أن مهمة الكاتبة بذلك انتهت ولو كان هذا الموضوع صحيحا لقلل من قيمة الرواية. فبسمة الرضا على شفتي البطل في مقتله مما يؤكد أن(رضوان" مؤمن من أعماق قلبه بمسألة الصمود الوطني فهذا الموت رمزي ويحمل في باطنه بسمة الأمل.

إنّ موت البطل من ناحية أخرى، يدل على أن الروائية تجده نهاية لائقة لعملها، حيث يستشهد البطل في داره ويشيع جثمانه في جنازة كبيرة في بلده، كما كان يتمناه إذ وجدوه مقتولا كانت "على شفتيه بسمة الرضا وجبينه يتفصد بالعرق"[١]. إن كل فئات الناس حضروا في تشييع البطل. كذلك زوجته واثنان من أبنائه قد حضروا من كندا فور سماعهم النبأ المفجع وذلك رغم أن البلد كان يحترق تحت نار الحرب وهم الذين منعوا رضوان من العودة، وهذا ما يؤكد عليه النص الروائي: "جاؤوا من كل الجهات والمذاهب والأعمار، ليشيعوه. ربما ظروف الحرب، لم تسمح لهم بإقامة استقبال لائق بالعائد من الرحلة الأميركية، فحضروا اليوم، ليقولوا له إنه لايزال بينهم، وإن اختراقه القارات والبحار، وإقلاعه عكس زمنه وأيامه، لم يذهب سدى... كتبوا إليه رسالة المحبة بدموع أعينهم. الخاطفون المجهولون عذبوا جسده، لكن روحه تأبي الرضوخ لما جرى. وهي ترتفع على الثأر والحقد. وتشمخ بالتسامح والمحبة. لو قدر لوالدنا أن ينطلق، لردد: اغفر لهم، لأنهم لايعرفون ما يعملون"[٢]. والذي يهمنا في هذا المجال هو أن الحشد الكبير من المواطنين، تلقوا الرسالة المقاومة وآمنوا بهذا الموت الرمزي مما يؤدي معنى أنّ المكافحة لاتزال مستمرة حتى تصل إلى الحرية الكاملة للبلد.

---

[١] – **المصدر السابق**، ص٣٦٦.

[٢] – **المصدر نفسه**، ص ٣٦٨ بتصرف وتلخيص.

تختم الرواية بنهاية محددة ومهمة الكاتبة بذلك لا تنتهي، حيث هذا الموت يحمل نفحات الحياة الجديدة بعد ما قاتل وناضل أبناء الوطن فيتحرر البلد وهذا هو الذي تريده الكاتبة بالضبط. لا يحمل الحب للوطن والدفاع عنه والاستشهاد في طريقه، المعاني المتكررة المهملة، بل تنذر بالهجرة فمحسنات الهجرة مهما تكن كبيرة، فإنها لا تعادل بسلبيات الهرب من المولد لأن المولد اتخذ مدلولا كبيرا في ذهن الكاتبة حيث تراه رمز الحضارة و الهوية وبهذا الموت، توجه الأفكار نحو ترجيح الوطن في أسوأ الظروف.

وتفيد الإشارة إلى تعددية أبعاد المكان من حيث الشكل والمعنى في هذه الرواية، إذ يعتبر المكان عنصرا جوهريا في تشكيل فضاء الروايات. ففي رواية (الإقلاع عكس الزمن" انقسم المكان من حيث ارتباطه بالبطل إلى قسمين: المكان الداخلي والخارجي. " فالداخل هنا تمثل بالقرية اللبنانية. قرية رضوان الجنوبية (جورة السنديان" التي اكتست حسب السياق الفني للنص معنى الوطن والجذور والتاريخ؛ هذا في الوقت الذي تمثل فيه الخارج بالخطر الإسرائيلي المهدد لجنوب لبنان من جهة وبلدان الاغتراب من جهة ثانية، لاسيما كندا واميركا المهددين للثروة البشرية"[1]. تعطي الكاتبة صورة وافية ومدخلا مهما للفضاء من ناحية الشكل والمضمون وذلك عن طريق مدى التأثير لأبعادي الخارجي والداخلي للمكان في نفسية البطل. بعبارة أخرى، تهتم الكاتبة بتصوير الحالات النفسية للبطل من خلال الرصد الداخلي والخارجي. على سبيل المثال، تقول الرواية في مشهد منها: "حين استيقظ {رضوان} في الصباح، {في الغربة} لم تكن الشمس في استقباله. أزاح الستائر وأطل من النافذة. فطالعه منظر ملأه دهشة، وغرابة: الغيوم تحجب الفضاء، وتتساقط حتى تلامس الأشجار في الحديقة"[2]. فلا تخلو مشاعر رضوان من الاكتئاب والدهشة والحزن بالمقارنة مع مناخ الغربة. ونلمس نماذج كثيرة بهذا الصدد في النص الروائي كما تقول الرواية: في موضع آخر تصف القرية وتقارنها بالغربة: "رقصت ذاته {رضوان} المحاورة بتشف: إذن، أنت معي، لا فرق عند الحسون المصبر في

---

[1] - رضا، رفيف الصبداوي، **النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية** (١٩٧٥-١٩٩٥)، ص ١٨٧.

[2] - إملي، نصرالله، **الإقلاع عكس الزمن**، ص ١٢٩.

الثلج، منذ عشر سنوات، لا فرق عنده، لو دفن في بستان كندي أو حاصباني!"[١] فهذا المقطع يبرز الصراع الداخلي الذي اضطربت به ذات البطل في ترجيح أفضلية المكان بين القرية وكندا. قد يمكن القول إن المكان هنا ارتبط بالشعور بالغربة التي أدّت إلى بروز الصراع النفسي في البطل.

الهجرة في رواية (الإقلاع عكس الزمن"

الهجرة ظاهرة قديمة في الكتابات والروايات. فقد كتب عنها كثير من الأدباء كالطيب صالح وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمه وغيرهم. وتأثرت إملي نصرالله بهذه الظاهرة أيضا ولا غرو في ذلك إذ " تذوقت ألم هجرة إخوتها إلى كندا منذ صغرها"[٢].

تفيد الإشارة إلى أن هذه الهجرة تعني الخروج إلى عالم جديد يطغى عليه التحول والتغيير. قد يمكن القول إن الهجرة في هذه الرواية، تصادف معنى الهجرة الصوفية عند العرفاء رغم أن الرواية خلت من أي إشارة للعارف والصوفي، ولكن شخصية البطل المسطحة التي تجهل القراءة تتطور إلى المثل الذي يحتذى به ويغير الآراء من حوله، فلا يخلو من الدلالة الصوفية حيث البطل ارتفع إلى عالم وجداني بهذه الهجرة الجسدية وهذا العالم لم يكن يخطرعلى بال الرجل الريفي الذي تجسدت فيه شخصية البطل.

أما الأديبة فتكشف عن الجوانب المختلفة للهجرة فتبرز حسناتها ومساوئها وذلك من خلال الحوار وسرد الأحداث ورؤيتها النافذة إذ تبصر جميع زواياها وتروى كيف يكون الشعور بالغربة والحنين الدائم له.

في معالجة الهجرة، تستعين الكاتبة بالتعابير البليغة ومشاعرها النبيلة والوصف وتركز على ضياع الأصالة وهذا ما تمثل في جهل الجيل الثاني من المغتربين لغتهم الأم. فعلى هذا الصعيد، تنص الرواية على أن أحفاد (رضوان" لا يستطيعون التكلم بالعربية ولا يعرفون حضارة آبائهم حتى أنهم يتصرفون تصرف الغربيين في الحياة والمنطق كما أنهم يحملون أسماء أجنبية (كسوزي، مايكل ورودي"[٣].

[١] – **المصدر نفسه**، ص ٣٤٦.

[٢] – زينب عساف، «**بين الحقيقي والمتخيل**» (٢٠٠٦م). www.azaheer.com

[٣] – إملي، نصرالله، **الإقلاع عكس الزمن**، صص ١٥٢، ١٧٨، ٢٠١.

ومن هنا تشكل إملي نصرالله معبرا خفيا لترجيح العودة إلى الوطن إذ "لا تتميز الأوطان بأرضها وبيئتها فقط بل بحضارتها وثقافتها وشرائعها الخاصة، فالحضارة هي الميزة الإنسانية التي تصبغ قوما ما بطابع التمدن فيتميزون عن الآخرين بطرق حياتهم ومعيشتهم وتفكيرهم وسلوكهم وتصرفاتهم... والحضارة تراث ينقل عبر الأجيال"[١]. فيأتي ضياع الأصالة كأول وأهم مساوئ الهجرة فيظهر "رضوان" قلقه تجاهه في مشاهد عدة من الرواية منها: "أفكر في مستقبل الأحفاد... أتراهم يذهبون إلى الجورة وإذا كان أولادنا يجدون الصعوبة في العودة فكيف بالأحفاد الذين ولدوا هنا، وتربوا على الحليب الأجنبي، واللغة الأجنبية؟"[٢]. لعل ضياع الأصالة الذي تتحدث الرواية عنها، هو بمثابة إنذار لكل من تهدد بلده الحرب. فالرحيل في هذه الحالة، لا يعد حلا بل هو تعقيد المشكلة.

في نطاق البحث، لا تغفل الكاتبة عن ذكر محاسن الهجرة برؤيتها الواقعية. فتذكر في الرواية، أن الأولاد أكملوا دراستهم في الغربة وحصلوا على مدارج عالية هناك وهم آمنون من أخطار الحرب. إذن إكمال الدراسات العليا والحصول على المدارج العالية تعد من المظاهر الايجابية للهجرة وتؤكد الرواية على ذلك لما تحكي: "ماذا تفيد البكالوريا في بستان الزيتون أو كرم العنب، ماذا تفيد هذه الشهادة مجتمع "الجورة" الباقي على حاله منذ عشرات السنين"[٣].

كذلك الرواية تبين مزيّة أخرى للهجرة وهي تسهيلات الدولة الكندية للمغتربين. مثل إعطاء المساعدات والقروض المالية لإصلاح الأراضي فيها. وتتعهد الدولة الكندية أيضا بالمعيشة والسكن والعناية الصحية للمهاجرين. كما "تقوم الدولة، كل يوم، بمحاولات جديدة، للتغلب على قساوة الطقس لأن الطقس في كندا جائر. مثلا سفن تحطيم الجليد وتنتقل بين الجزيرة وحتى الأوقيانوس الذي كان يرهب النفوس حين يتجمد، حوّله الإنسان العصري إلى ساحة رقص... وسباق الخيل"[٤].

---

[١]- مصطفى، العوجي، **التربية المدنية كوسيلة للوقاية من الانحراف**، ص ١٤٥ بتصرف.

[٢]- إملي، نصرالله، **الإقلاع عكس الزمن**، ص ١٣٥.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص ٢١.

[٤]- **المصدر نفسه**، ص ٢١٩.

ولكن سرد الأحداث شيئاً فشيئاً يكشف عن تغلب كفة البقاء والصمود على كفة الهجرة والتروح. وهذه هي فكرة الكاتبة التي كانت بصددها فمن هنا تزيد وتتزاحم الصور ومشاهد مجريات الغربة وآلام الإنسان المغترب حيث استخدمت الكاتبة لغة سلسة مفعمة بالمشاعر الخالصة لبيان ذلك. كما تعتمد الروائية على ملازمة الجمل وارتباط العبارات والمعاني بشكل متسلسل، وتمتد اللغة في نهج يسر لها انطلاق الفكرة بلاقيود. لذلك تتخذ الرواية، الجمل القصيرة كالنمط الرئيسي لها وكل ذلك ليس إلا لانطلاق الرواية بسهولة و لجذب انتباه القاريء. كما نرى أمثلة ذلك ممتدة في الجو الروائي وبالأخص في التعابير التي تسترد معاني الغربة مثل: "طيور أيلول تتناجى فوق أغصان الشجر، أو تتجمع أسرابا، تتبادل أسرار الرحيل"[١]. وأيضا: "إن هذه الدنيا تختلف عن دنياه. وتتذكر أنه بدأ رحلته عكس زمانه وأيامه، منذ وضع رجله على عتبة السفارة الكندية، في بيروت"[٢]. وبهذا تنطلق في ساحة الرواية، اللغة الواضحة والعبارات المستساغة والقصيرة فمن هذه الزاوية، تظهر براعة الروائية في الكتابة والتعبير فلم يوجد تعقيد فيها وهذه أمثلة أخرى من ذلك: "رضوان يستمع، ويحاول أن يفهم، ويلم بكل ما يتعلق بحياة أولاده في هذا العالم الغريب"[٣]. وأيضا: "كم هو بارد، المثوى الأخير، في هذه البلاد! كم هو موحش وبارد، موت الغرباء!"[٤].

من هذا المنطلق، تستعين "إملي نصرالله" لتبيين فكرتها وتوصيف آلام الهجرة، بموهبتها الذاتية فلا تترك شيئا من تفاصيل الغربة وكأن المشاهد تتجسد أمام عيون القارئ. ومن هذه المشاهد، تمكن الإشارة إلى بعض الصور التي رسمتها الروائية في كندا: "كان في أعماقه (رضوان) يفكر أن لسع الأفعى، أهون عليه من صدمة صوت الغريب"[٥]. كما يرى البطل نفسه سجينا في الغربة فتقول: "فهو سجين، حتى الطقس يسلبه حرية التحرك والتنقل في الشارع، والنظر إلى الطبيعة".[٦] وتسود على البلد

---

[١] - **المصدر السابق**، ص ٧٧.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ١٢٨.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٢٢١.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ٣٤١.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ١٦٣.

[٦] - **المصدر نفسه**، ص ١٥٩.

الأجنبي كله، أجواء الظلمة والحزن كما تصفها الكاتبة في مشاهد منها: "الفجر يتثاءب. ينتشر بطيئا من فضاء رمادي غامض؛ يحضر حاملا رعشات الصقيع، أنفاس القطب الشمالي"[١].

على هذا النمط، تأتي الصور المتناسقة لتوضيح فكرة الروائية في الشعور بالغربة وبالأحرى ترجيح فكرة العودة للوطن. وبطل الرواية في غربة كندا، يستغرق أيامه بالمقارنة بين قريته الحبيبة وبلاد الصقيع. ومن الملفت للنظر، أن هذه المقارنات التي غالبا تحدث عبر تيار الوعي، تعبر عن استياء "رضوان" لكي تمهد له طريق الصمود في وجه الحرب الدامية.

تكثر هذه المقارنات في المقاطع الأخيرة للرواية وتبرز الهوة الشاسعة بين القرية والغربة التي يعيشها البطل. على سبيل المثال، قياس المناظر الطبيعية بين "جورة السنديان" أي قرية "رضوان" وبين بلاد كندا حيث يفكر البطل في نفسه أن "الناس في قريته يتركون أبواب بيوتهم مفتوحة حبا للضيوف ولكن الأبواب ظلت مغلقة في بلاد الغربة"[٢]. كما تقول:"فلا يوجد جيران في كندا ولو وجدوا فهم غرباء، وهو لا يجرؤ على أن يفتح الباب ويجر قدميه إلى الشارع حتى الشارع هنا يتحدث بلغة لا يفهمها! ما هذه الإشارات؟ إلى أي مدى تسافر هذه الخطوط العريضة المسطحة؟ إلى أين تصل؟"[٣]. وفي موضع آخر تقول: "من يدري إلى أين تصل سهولها (كندا)؟ ومن يتعهدها بالغرس والحصاد؟ وتظل معظم أشهر السنة، تعيش في ظلمة دامسة. لكن في بلدته الصغيره، الدافئة، يشعر بأنه يمد كفه، وفوق الكف يستطيع أن يحمل الكرم، والبستان، وحقول القمح"[٤]. كأن حب الوطن وبلدته الصغيرة اندمج في دم البطل، إذ يقارن كثيرا قريته الجميلة والبسيطة ببلد الصقيع في الغرب. كما أنه لا يكف في الغربة عن الحنين الدائم لقريته كما تسرد الرواية شواهد منها: "الثلج يحرك حنينه {رضوان} إلى الدفء، مثلما تحرك الغربة الحالية توقه الملح إلى جذور خلفها هناك، في أعماق الأرض"[٥]. وأيضا يناجي رضوان نفسه في مشهد آخر عبر تيار الوعي ويقول: "كانت أمه، تعني الأرض، وما عليها. والوعد الدائم،

[١]- **المصدر السابق**، ص ٢٠٩.
[٢]- **المصدر نفسه**، ص ١٦٩.
[٣]- **المصدر نفسه**، ص ١٦٠ .
[٤]- **المصدر نفسه**، ص ٢١٧.
[٥]- **المصدر نفسه**، ص ٣٥٤.

بالعودة... وكان قلبه يحج إليها في كل لحظة. لكن أيامه ظلت تعاكسه، تنكلس، وتتراكم، وتغلبه"[١]. كما أن اللوعة إلى القرية توحي بأن الوطن هو الجذور والأصالة التي تتشعب منها الفروع كما تنص الرواية عليه: "رضوان مهما حاول أن يعمق الحفرة، ليغرس فيها جذوره، فإن الأرض ليست أرضه، والتربة ليست تربته، والجذور تشعر بطبقة من الصقيع، تمتد فوقها، وتغسلها عن الدفء والأعماق"[٢].

ومن الملاحظ، أن آلام الغربة في الرواية المدروسة لا تختص بالبطل فحسب بل تجري على لسان كثير من شخصيات الرواية منها أولاد رضوان يتكلمون عنها في رسالة موجهة إلى والديهم: "يا أمي، الشوق يحرق أضلعنا. والغربة ليست حضن الأم... ويا أبي، سوف تظل نقطة النار تلهب أحشائنا، ولن يطفيء حرقتها، سوى شربة ماء من رأس النبع"[٣].

تفيد الإشارة إلى أثر الحرب ودورها في الرواية حيث تشير إلى الحروب العالمية الأولى والثانية والحرب الأهلية؛ إذ إنها ساعدت في تكوين شخصية البطل. فمن جانب، "يصمد البطل في وجه اليتم والفقر، بعد أن اقتلعت الحرب العالمية الأولى أبويه وخلفته مع ثلاثة إخوة، كبيرهم لا يتجاوز الرابعة عشرة واغترب الإخوة عن البلد فظلوا أسماء في الذاكرة ودخل الإخوة الأربعة عالم اليتم من أوسع أبوابه..."[٤]. فالحرب لعبت دورا كبيرا في حياة بطل الرواية منذ فتح عيونه.

على قضية الحرب الخطيرة، سلطت الأديبة الضوء ودرست الهجرة الناتجة عنها بعنوان أكبر وأضخم نتاج الحرب نتيجة للتجربة النفسية لها.

المرأة في رواية "الإقلاع عكس الزمن"

تتميز المرحلة المعاصرة بالتغيرات الجذرية في البيئة الاجتماعية التي اعقبت تحول المجتمعات البشرية من الزراعية إلى الصناعية، على ضوء هذا الواقع، اتجهت الدراسات نحو مطالعات جديدة منها حقوق المرأة من إكمال الدراسة وتوظيفها في المجتمع إلى الثورة على عنف الرجل في الأسرة.

[١]- **المصدر السابق**، ص ٢٤٦.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص ٢٥١.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص ٩٦.

[٤]- **المصدر نفسه**، ص ٦٦.

اهتمت "إملي نصرالله"، ضمن البحث عن الحرب والهجرة، بالمرأة وقضاياها الشائكة وكيف لا تهتم بها ولا تتحدث عنها مادامت قضايا المرأة من أكبر مظاهر العنف في العالم؟ فكتبت وتكلمت عن تحرير المرأة ولاسيما حرية تعبيرها إذ "إنها عانت مشاكل المرأة مع عائلتها ومواطنيها"[١] "فإنها شاركت في مؤتمرات أدبية وندوات مختصة بدراسات النساء في بلدان مختلفة منها: كندا، الولايات المتحدة، ألمانيا، سويسرا، هولندا، الدانمارك وبعض البلدان العربية"[٢]. فلا عجب أن تكون ناشطة في حقوق النساء.

تنبعث مسألة الاهتمام البالغ للكاتبة بمشاكل المرأة، من تجربة ذاتية عاشتها في المجتمع التقليدي إذ لم يكن إكمال الدراسة مسموحا به للبنات كما أن تجربتها في الصحافة نمت فكرها وأثرت في هذه التجربة.

أثارت هذه المسألة السؤالين الأساسين: الأول _ما رؤية إملي نصرالله تجاه المرأة؟ هل تفضلها على الرجل؟ الثاني_كيف تناولت المرأة في رواية "الإقلاع عكس الزمن" ؟

في هذا الصدد، تقول الأديبة: "إن الإحصائيات تبين ارتفاع نسب المتعلمات، إذ إن المرأة لم تكن يوما أقل ذكاء بطبيعتها وظروف تكوينها من الرجل. إنما كانت أقل تمتعا بالفرص والإمكانيات المتاحة لأخيها. إن في التعلم، أو في إيجاد فرص العمل التي تعطيها المجال كي تمارس مهاراتها، وتثبت جدارتها"[٣].

إذن، لا تفضل "إملي نصرالله" المرأة على الرجل بل تراها متساوية معه في المطالبة بحقوقها. ولا يغرب عن البال، إنها تؤكد على توزيع الإمكانيات متساوية بين الجنسين، حيث تصرح في هذا بالقول:

---

[١] - لبندا، عثمان « **إملي نصرالله تطحن قمح الذاكرة**».
www.alsyassah.com

[٢] - **السيرة الذاتية** www.emilynasrallah.com

[٣] - نجاة، فخري مرسي «**إملي نصرالله: حول الشؤون المرأة العربية وشجونها**» (٢٠٠٠م).
www.ofouq.com

"إن الأزمة التي رافقت المرأة عبر العصور يمكن تلخيصها في نقطتين أساسيتين. الأولى: عدم إعطاء المرأة الفرصة لتفجير طاقاتها. والثانية: عدم فتح المجال أمامها كي تمارس مهاراتها وتجرب إمكانياتها"[١].

ثمة اشتراك خفي بين "إملي نصرالله" والروائية البريطانية "فيرجينيا فولف" في إعطاء الفرص للمرأة فإذا ما تناولنا صفحات كتاب "غرفة نفسي" " لفيرجينيا فولف" لوجدنا أنها تتحدث عن "إعطاء الفرص للمرأة كي تقوي طاقاتها، مثل: إنشاء كلية للنساء وصحيفة مختصة بهن. وبعد ذلك، تؤكد على أن المرأة هي التي تتعاون مع الرجل في تجاهل حقوقها الاجتماعية وإعمال الضغوط عليها"[٢]. في ما يبدو أن رواية "الإقلاع عكس الزمن" تعبر أيضا عن هذا الرأي فيتجسد كل ذلك في شخصية "ريا أم نبيل" وهي زوجة البطل إذ تلمس هذه الظاهرة في مشاهد عدة من الرواية المطروقة، منها: لما سألت "ريا" زوجها عن سبب شرود باله، يفاجأ " رضوان" حيث "هي عادة، تنتظر الأسئلة، فترد عليها. طلباته فتلبيها. حركاته، فترافقها. أما أن تتجرأ وتخترق الحصار بسؤال، فهذا قلما حصل خصوصا إذا كان شاردا كما يبدو لها الان فرفع عينيه إلى وجهها، وراح يتأملها، وكأنه يبصرها للمرة الأولى"[٣]. فمن هذا الموقف، يتضح مدى استغراب البطل من سؤال زوجته ويكشف الستار عن سلطة الرجل فالزوجة عادة، ترافق حركات زوجها وتلبي حاجاته ولا تتجرأ على طرح السؤال. "فرضوان" لم يجبر زوجته على عدم طرح الأسئلة ومرافقته بل تصرفات "ريا" هي التي عودت الزوج على هذا النمط.

أما في رواية "الإقلاع عكس الزمن" فتوجد نساء من جميع المستويات، ولكن الكاتبة تضع إصبعها بمهارة فائقة على اثنتين منهن. المرأة الأولى: هي "ريا أم نبيل"، نشأت في قرية "جورة السنديان" و تجهل القراءة ومستسلمة لزوجها فترافقه دائما بدون أن تبدي رأيا. والمرأة الثانية: هي "نوال" البنت الكبرى للبطل، ترعرعت في القرية نفسها، ولكنها بعد تدهور الأوضاع الاقتصادية الناتجة عن الحرب، تترك القرية بمساعدة أخيها الأكبر لتكمل دراساتها العليا في أميركا وتحتل مكانة الأستاذة الجامعية في كندا. فإنها شخصية قوية، مثقفة عكس أمها وتبدي آراء إذا لزم الأمر."فإنها عرضت فكرتها في الجيل

---

[١]- **المصدر السابق.**

[٢]- سلدن، رامان، **راهنماى نظريه ادبى معاصر**، ترجمه عباس مخبر، ص ٢٧٥.

[٣]- إملي، نصرالله، **الإقلاع عكس الزمن**، صص٢٣-٢٢.

الثاني من المهاجرين موكدة على دور الرواد اللبنانين في إعمار الجزر الكندية"[١]. فبهذا يمكن القول إن الأديبة جعلت هاتين المرأتين تقومان بدور المرأة المثقفة والجاهلة في المجتمع.

ومن الملاحظ في الرواية أيضا، أن البطل لم يمنع بنتيه من الخروج إلى كندا ومواصلة دراستهما هناك. فبذلك قللت الكاتبة من حدة سلطة الرجل وهذا ما يعد غريبا لأن بنتي البطل –وهما تمثلان الجيل المثقف– لم تعودا أباهما على تجاهل حقوق المرأة بالصمت ومرافقة جميع تصرفاته كما عملت أمهما. كما أن "رضوان" لا يرغم زوجته على مرافقته في العودة إلى الوطن فيقول:"اتخذت قراري وكل واحد حر فيما يريد. وأنت يامرا، حرة تبقي مع الأولاد، شهر...شهرين...ثلاثة.... أسبقك ثم تلحقيني"[٢].

يمكن القول بأن هذه الرواية لا تهدف التركيز على سلطة الرجل بالذات بل فيها إشارة لهذا الأمر والكاتبة تعتقد أن المرأة والرجل متساويان في المطالبة بحقوقهما وليست من المتشددات حول القضايا النسوية حيث اختارت رجلا يقوم بدور البطل الايجابي في رواية "الإقلاع عكس الزمن".

أما بالنسبة إلى حضور المرأة في المجتمع، فالكاتبة تتجه نحو المرأة العفيفة، إذ تسرد الرواية مشهداً عن إعلان مسحوق الغسيل تقوم إمراة فيه بالتمثيل في أحد شوارع أميركا فلا يقتنع البطل بحضور المرأة في المجتمع كوسيلة للإعلان.

وفي جانب آخر من الرواية، تصف الكاتبة المرأة ببراءتها وجمالها و يبدأ الوصف الظاهري لها من عيونها وهذه الحال معهودة عند الكاتبة الإيرانية "سيمين دانشور" في رواياتها " فإنها أيضا تصفها بالبراءة وتسبق الوصف بعيونها"[٣].

يظهر من خلال هذا البحث، أن الكاتبة نهضت بقلمها للتعبير عن آلام مجتمعها وصورت المرأة تصويرا واقعيا وكأنها تحاول أن ترسم ما تعانيه المرأة في المجتمع وهي حاملة أعباء الأسرة.

---

[١]- **المصدر السابق**، ص ١٤٣بتصرف وتلخيص.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص٢٥٧.

[٣]- حميد، عبداللهيان، **شخصيت وشخصيت پردازي در داستان معاصر**، ص ٢٦٤.

الخاتمة

نستنتج مما تقدم:

١- أن "إملي نصرالله" من الكاتبات الرائدات في العا لم العربي التي قليلا ما تناولتها الأبحاث في إيران كما أنها تتميز باسلوب رفيع ولغة بليغة وخالية من التعقيد والغموض؛ إذ إن لغتها تنحدر من ضمير نقي مفعم بصدق المشاعر والإخلاص.

٢- قد اتخذت الكاتبة موقف العداء من الهجرة في وقت يحترق فيه البلد بنار الحرب. كما أن رواية "الإقلاع عكس الزمن" تحمل رسالة الصمود وهي تتجسد في شخصية البطل حيث ضحى بكل ما لديه لحرية بلده.

٣- الهجرة عند الكاتبة، تجربة إنسانية ومتكاملة فإنها عانت من الهجرة والحرب في حياتها. ولكن هذه التجربة تتجدد في مختلف كتاباتها لكي تثور على واقع المجتمع الحالي. وقد لاحظت "إملي نصرالله" الهجرة من خلال محاسنها ومعايبها وعقدت المقارنة بين الغربة والوطن لكي تدفع فكر القارئ نحو اختيار البقاء في البلد والمقاومة. فتذكر من محاسنها تسهيلات الدولة الكندية للمغتربين والحياة الآمنة عن الحرب ومن معايبها الحنين الدائم للوطن وضياع الأصالة والهوية بالأخص خطر ضياع الأصالة للجيل الثاني من المغتربين.

٤- المرأة عند إملي نصرالله، صورة واقعية من المجتمع ومتساوية في المطالبة بحقوقها مع الرجل ولا تحتل مكانة أعلى منه كما أنها تمتاز بالعفة والثقافة. والكاتبة تتمتع برؤية عادلة وبعيدة عن التعصب بالنسبة إلى الجنسين كما أنها تلح على ايجاد الفرص المتاحة لدى المرأة لكي تقوي طاقاتها مثل الرجل في جميع المجالات.

٤- لا يعد موت البطل في الرواية موتا عبثيا يؤذن بانتهاء مهمة الكاتبة، بل إنه يرمز إلى الكفاح الوطني وهو تفخيم لذات البطل وخروج إلى عا لم جديد يتسم بالصمود والمقاومة لحرية الوطن. وهذا الموت استلاب معنى الحياة لأن المكافحة تستمر حتى تصل إلى تحرير الوطن. فشخصية البطل منطوية على إيمان عميق برفض التسلط، وانتصار الخير مهما وضع الأشرار في طريقه من صعاب، فإنه هو يذهب ضحية إصراره على هدفه النبيل.

٥- تعتبر هذه الرواية من روايات الشخصيات حيث ارتكزت بوضوح على البطل وحياته ومشاعره كما أن ما يجري على لسانه هو تعبير عن رأي الكاتبة. ويعد بطلا ايجابيا حيث يتحلى بخلق كريم فهو لا يتشدد على عائلته ويحمل لواء الصمود.

٦- اندمج في الاتساع النهائي للرواية،الجزئي بالكلي؛إذ يتلقى أولاد البطل ومن حولهم من المهاجرين، رسالة "رضوان" ويحتشدون في لبنان لدفنه مؤكدين على رسالة الصمود والكفاح الوطني. وكأنه حالة من النشوء المجدد حيث تصرح بأن طريق المقاومة لا يزال مستمرا.

٧- تعد رواية "الإقلاع عكس الزمن" من الروايات الواقعية والرومنسية؛إذ يضرب مضمون الرواية في صميم الواقع وهو معالجة الهجرة. ولكن الروائية اتخذت النسق الرومنسي لها وذلك يظهر حب الوطن الذي تبوأ روح البطل ويتكرر في مضامين الرواية.

٨- المكان عند إملي نصرالله، يتخذ مدلولا ذا شأن فالسياقات الجمالية للمكان ولاسيما الحنين الدائم لقرية البطل لا يمكن فصلها عن العمل الروائي الذي يسير به القارئ.

قائمة المصادر والمراجع:

١. رفيف الصيداوي، رضا، **النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية(١٩٩٥-١٩٧٥)**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٣م.

٢. سلدن، رامان وپيتردیدوسون، **راهنمای نظريه ادبی معاصر**، ترجمه: عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: انتشارات طرح نو، ١٣٨٤هـ ش.

٣. عبداللهيان، حميد، **شخصيت وشخصيت پردازی در داستان معاصر**، چاپ اول، تهران: انتشارات آن، ١٣٨١هـ ش.

٤. العوجي، مصطفى، **التربية المدنية كوسيلة للوقاية من الانحراف**، المركزالعربي للدراسات الأمنية والتدريب، رياض، ١٩٨٥م.

٥. نصرالله، إملي، **الإقلاع عكس الزمن**، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٤م.

٦. ـــــــــــ، **المرأة في ١٧ قصة**، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٤م.

٧. ـــــــــــ ، **تلك الذكريات**، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٦م.

٨. ـــــــــــ ، **الرهينة**، الطبعة الثالثة، بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٦م.

٩. ـــــــــــ ، **الينبوع**، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٧٨م.

المواقع الالكترونية:

١. التميمي، منى، "**كل شخصية في رواياتي تمثل جزءا مني للروائية الكاتبة إملي نصرالله**"(د.ت)(www.yamamahmag.com.)

٢. www.emilynasrallah.com.

٣. عثمان، ليندا،"**إملي نصرالله تطحن قمح الذاكرة**"(د.ت) (www.alseyassah.com.)

٤. عساف، زينب، "**بين الحقيقي والمتخيل**" (٢٠٠٦م) (www.azaheer.com.)

٥. فخري مرسي، نجاة، **"إملي نصرالله: حول المرأة العربية وشؤونها"**(٢٠٠٠م) (www.ofouq.com.)

٦. مكتبة جرير (www.garirbooks.net.)

٧. ويكيبيديا، الموسوعة الحرة (www.ar.wikipedia.org.)

ابن الأثير؛ من العبقريّة إلى النرجسيّة

د.عيسى متقي زاده*

محمد كبيري**

الملخص:

يتابع هذا المقال نموذجاً مِن تحوّل الشخصيّة العبقريّة إلى شخصيّة نرجسيّة يُعجب فيها الشخصُ بنفسه، ويُصبح إنساناً لا يرى أحداً سواه. فقد كان هناك علاقة قد تحدث بين العبقريّة والنرجسيّة. ومن خلال تلك العلاقة تترك العبقريّة في صاحبها، طابعاً من الإعجاب المفرَط بالنفس بحيث يتّصف بالنرجسيّة وهي أن يعشق الإنسان نفسه ويعجب بها إعجاباً يُخرجه من حالته الطبيعيّة.

أمّا الشخصيّة العبقريّة التي تمّ البحث عنها فهي ***ابن الأثير***، العبقريّ الذي لم يسلم ممّا تتركه العبقريّة والنبوغ من الطابع السلبي في نفس صاحبها. فقد تحوّل هذا الأديب الكبير إلى شخصيّة نرجسيّة بما وفّرت له عبقريّته ونبوغه من التفوق والنجاح في مجال الأدب العربي.

وقد تطرّق هذا البحث إلى تبيين مفهوم كلٍّ من *العبقريّة والنرجسيّة*، ثمّ العلاقة بينهما، وقد أشار إلى حياة *ابن الأثير*، والحياة الأدبيّة في عصره بما تتمّ به الفائدة والاستفادة في موضوع هذا البحث، ومن ثمّ تطرّق إلى دراسة عبقريّة *ابن الأثير* وأشار إلى ملامحها، ثم درس نرجسيّته وذكر مظاهرها. وقد كان كتابه *المثل السائر* وهو أهمّ نتاجه الأدبي مرجعاً لتطبيق هذه الدراسة.وتوصّل البحث إلى أنّ ابن الأثير كان نرجسيّاً معتدّاً بنفسه معجباً بها بإفراط.

كلمات مفتاحية: ابن الأثير، العبقريّة، النرجسيّة، المثل السائر.

المقدمة:

قد قام هذا البحث بدراسة تطبيقية، تطرّق من خلالها إلى ظاهرة نفسية اشتهرت عند علماء النفس بـــ(النرجسية)[2]. ويُعنى بها حبّ الإنسان ذاتّه وإعجابه لنفسه بحيث لايرى في الوجـــود مَـــن يُماثلـــه ويضاهيه في ما يظنّه قد استأثر به من الخصائص المتميزة والأعمال الناجحة في المجالات المختلفة.

---

* – أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تربية مدرس، طهران، إيران. motaghizadeh@modares.ac.ir

** – ماجستير الأدب العربي، جامعة تربية مدرس، طهران، إيران. m.kabiri@modares.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/٢٥هـ.ش= ٢٠١٢/٠١/١٥م تاريخ القبول: ١٣٩١/٥/٢٠ هـ.ش = ٢٠١٢/٠٨/١٠م

2- Narcissism

وقد يكون لهذه الظاهرة أسباب مختلفة، ولكن قد تسهم عبقرية الإنسان ونبوغه إسهاماً أوسع وأوضح بالنسبة لسائر الأسباب التي تدعوه إلى هذا النوع من الشذوذ في الشخصية.

ولقد تمّ في هذا البحث محاولة لدراسة النرجسية عند ***ابن الأثير***(ت٦٣٧هــ) الكاتب والناقد الشهير الذي عاش في أخريات العصر العباسي الرابع (٦٥٦هــ – ٤٤٧هــ)، والذي قد بدا لنا أنّ نبوغه وعبقريته الفائقة هي من أهمّ الأسباب التي دعته إلى النرجسية وحبّ الذات. فقد كان ابن الأثير عبقريّاً من عباقرة الأدب العربي في العصر العباسي، وقد قدّم بعبقريته نظريات وآراء نقدية وأدبية قيّمة لتطور الأدب العربي وتخليصه من التكلّف والتعقيد الذي طرأ على النثر العربي في القرنين السادس والسابع الهجريّين. إلّا أنّ ابن الأثير قد اغترّ بعبقريّته ونبوغه، فظهرت فيه مظاهر ممّا أسماه علماء النفس بـــ(النرجسيّة).

وقد اتبع هذا البحث، المنهجَ الوصفي ـ التحليلي، وابتدأ أوّلاً بتبيين مفهوم كلّ من (العبقرية) و(النرجسية) والعلاقة بينهما، ثمّ تطرق إلى دراسة الحياة الأدبية في العصر الذي عاشه *ابن الأثير* ثم حياته. ومن ثمّ تطرّق إلى دراسة عبقريّة *ابن الأثير* فنرجسيّته. وقد كان كتابه؛ *المثل السائر* وهو أهمّ نتاجه الأدبي مرجعاً لتطبيق هذه الدراسة.

الدراسات السابقة:

قد تمّت دراسات حول ابن الأثير وأدبه، منها: دراسة معنونة بـــ**(ابن الأثير وكتابه المثل السائر)** لـــ د.*سمر روحي الفيصل*، ودراسة معنونة بـــ**(معالم أسلوبية عند ابن الأثير من كتاب المثل السائر)** لـــ د.*أحمد قاسم الزمر*، ودراسة أخرى عُنونت بـــ***(من رجال البلاغة في عصر الحروب الصليبية:ابن الأثير)*** لـــ *أحمد بدوي* وأيضاً قد تناول الأستاذ *أنيس المقدسي* رسائل ابن الأثير بالدراسة والتحقيق، وسمّى بحثه**(رسائل ابن الأثير)**. إلّا أنّه لم يتمّ بحث ودراسة تتطرق إلى موضوع النرجسية في شخصيّة ابن الأثير ممّا هو ناتج عن عبقريّته ونبوغه الفائق في العصر الذي عاشه وانعكاس ذلك في أهم إنتاجاته الأدبية وهو *المثل السائر*.

ابن الأثير وأدبه:(١١٦٢م – ١٢٣٩م / ٥٥٨ هــ – ٦٣٧ هــ)

هو نصرالله بن محمد الشيباني، كنيته أبو الفتح، ولقبه ضياء الدين، ويُعرف بابن الأثير الجَزَري منسوباً إلى جزيرة ابن عمر التي ولد ونشأ بها. انتقل ابن الأثير مع والده إلى الموصل، وبها اشتغل

وحصل العلوم وحفظ كتاب الله الكريم، وكثيراً من الأحاديث النبويّة، وطرفاً صالحاً من النحو واللغة وعلم البيان، وشيئاً كثيراً من الأشعار[١].

ولمّا استكمل *ابن الأثير* ثقافته، مضى يريد الاتصال بصلاح الدين الأيوبي، فأوصله القاضي الفاضلُ إليه في جمادي الآخرة سنة (٥٨٧هـ) وقرّر له صلاح الدين مرتباً، ولكنّه لم يلبث في معية صلاح الدين سوى بضعة أشهر، حتى طلبه الملك الأفضل نور الدين من والده صلاحِ الدين، فخيّره صلاحُ الدين بين الإقامة في خدمته، والانتقال إلى ولده، فاختار ولدَه، ومضى إليه في شوال من تلك السنة ، ولعلّ الباعث له على هذا الاختيار رغبتُه في أن يكون بمكان يستطيع أن يظفر فيه بسامي المناصب وقوي النفوذ، ولن يكون ذلك مع صلاح الدين ووزيره القاضي الفاضل[٢].

تسلّم ضياء الدين بن الأثير منصب الوزارة للملك الأفضل، واستقلّ بهذا المنصب، بعد أن توفّي صلاح الدين وصار ابنه الملك الأفضلُ(السلطانَ الأكبر)، فآلت الأمور كلُّها إلى وزيره (ابن الأثير)، وأصبح بيده الأمر والنهي، وصار الاعتماد عليه في تصريف شؤون المملكة كلّها. إلّا أنّ ابن الأثير استبدّ بالحكم، وأصبح هو الآمر الناهي، بعد أن لزم مولاه الأفضلُ الزهد وأقبل على العبادة. فاختلّت أحواله غاية الاختلال، وكثر شاكوه من المتظلّمين. ويسهم ابن الأثير، في ضياع مُلك مولاه الملك الأفضل بسوء سياسته، وسوء معاملته للناس[٣].

حياته الأدبية:

استكمل ضياء الدين ابن الأثير ثقافته الأدبيّة في وقت مبكر، وعكف على الاستزادة من المعارف بعد ذلك، لكنّه لم يرتحل إلى مكان آخر ليلقى غير الذين عرفهم من علماء الموصل، ويبدو أنّه لم يتولّ عملاً هناك بعد بلوغه العشرين من عمره، ولمّا كان والده في بسطة من العيش واليسار فسح له المجال لإتمام دراسته وإغناء ثقافته قبل أن يتحمل وحده أعباء الحياة[٤].

قد خلّف ابن الأثير آثاراً أدبية قيمة قد أجاد فيها صاحبها، فها هو ابن خلّكان يذكر بعضاً منها ويقول:« ولضياء الدين من التصانيف الدالّة على غزارة فضله وتحقيق نبله، كتابه الذي سمّاه *المثل*

---

[١] – ابن خلّكان، **وفيات الأعيان**، ج٥، ص٢٥. وراجي عنابت، **علماء العرب**، صص١٦و١٧.

[٢] – سمر الفيصل، «*ابن الأثير الجزري وكتابه المثل السائر*»، **التراث العربي**، ص٧١.

[٣] – عمر موسى، **الأدب في بلاد الشام**، صص ٧٦٦و٧٦٧.

[٤] – المصدر نفسه، ص ٧٦٥.

السائر في أدب الكاتب والشاعر...جمع فيه وأوعى، و لم يترك شيئاً يتعلق بفن الكتابة إلّا ذكره، وله كتاب؛ *الوشي المرقوم في حلّ المنظوم* وهو مع وجازته في غاية الحسن والإفادة، وله مجموع اختار فيه شعرَ أبي تمام، والبحتري، وديك الجنّ، والمتنبي...وحفظُه مفيد»[١].

أمّا ***المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*** فهو أشهر آثار ابن الأثير وقد قامت شهرته على هذا الكتاب وذلك لما أودع فيه صاحبه من الآراء القيمة في النقد والبلاغة. يقول بطرس البستاني:« ولا جرم إنّ (المثل السائر) من عيون الكتب التي صُنّفت في علم البلاغة وقد نبل فيه صاحبه باتساق أفكاره، وقوة استنباطه، وحسن منطقه وتعليله، على جراءة في النقد والجدل»[٢].

ولاشك في أنّ كتاب *المثل السائر* ينمّ على ثقافة ابن الأثير الموسوعية، في القرآن والحديث، والشعر، والنثر على حدّ سواء. وهذه الثقافة مكنتّه من الإحاطة بكتب الأدب والنقد والبلاغة، وجعلت كتابه معرضاً لما انتهت إليه مصطلحات البلاغة، والنحو، والصرف، والعروض بعد استقرارها، واتاحت له الفرصة للمقارنة بين المؤلفات التي تنتمي إلى حقل معرفي واحد، ووفّرت له مجالاً لتحديد المفهومات الأدبية والنقدية في القرنين السادس والسابع الهجريّين، بيد أنّ أهمية *المثل السائر* تنبع قبل أيّ شئ آخر من محاولة ابن الأثير الجمعَ بين الأدب، والبلاغة، والنقد، في مستوى واحد، هو مستوى العلاقة بين الإبداع ونقده. فالقواعد النحوية والصرفية، والبلاغية لا تُذكر في هذا الكتاب لكي تُعرض تعريفاتُها وحدودها، بل تُذكر لبيان مكانتها في الفعّالية الأدبية الإبداعيّة، والفعّاليّة النقدية، وليتمكن ضياء الدين من تحديد العلاقات بين الفعاليتين الإبداعية والنقدية[٣].

الحياة الأدبيّة في عصر ابن الأثير:

لقد عاش ***ابن الأثير*** في نهايات العصر الأخير من الأعصر العباسية الأربعة[٤]. يبدأ هذا العصر بدخول طُغرلبك السلجوقي إلى بغداد سنة (٤٤٧هـ) وإزالته للسلطة البويهيّة من عاصمة الخلافة، وينتهي

---

[١]- ابن خلّكان، **وفيات الأعيان**، ج٥، صص٢٨و٢٧

[٢]- بطرس البستاني، **أدباء العرب في الأعصر العباسية**،ج٢، ص٤٤٩.

[٣]- سمر الفيصل، *«ابن الأثير الجزري وكتابه المثل السائر»*، **التراث العربي**، ص٧٥.

[٤]- يقسم العصر العباسي إلى أربعة أعصر تبعاً لأحواله السياسية والاجتماعية. فالعصر الأول من ابتدائه سنة (١٣٢هـ) إلى خلافة المتوكل سنة (٢٣٢ هـ). والثاني من خلافة المتوكل إلى استقرار الدولة البويهية في بغداد سنة (٣٣٤هـ). والثالث من تغلب البويهيّين إلى دخول السلاجقة بغداد سنة (٤٤٧هـ). والرابع من دخول السلاجقة بغداد إلى سقوطها في أيدي التتر سنة (٦٥٦هـ). (راجع : الزيات، **تاريخ الأدب العربي**، ص٢١٧)

بسقوط سلطة السلاجقة في أيدي التتر سنة (٦٥٦هـ). وفي أثناء هذا الدور نشبت الحروب الصليبيّة، ثمّ انقرضت الدولة الفاطميّة سنة (٥٦٧هـ) وقامت على أنقاضها الدولة الأيّوبيّة. وامتدّت هذه الحروب مائتي سنة أو تزيد قليلاً، من سنة (٤٨٨هـ) إلى سنة (٦٩١هـ) تلاحقت فيها موجات الإفرنج على الشام ومصر من إنكلترة، وفرنسة وجرمانية، وعملت في البلاد تقتيلاً وتدميراً[١] و« قد كان للحروب فى هذا العصر أثر كبير على الأدب العربى فى خصائص النثر وأغراضه ومع أنّ هذا الأثر قد تبدّى فى اتساع الفنون والأغراض فإنّ عدداً منها قد اتّسع اتساعاً كبيراً حتى كاد أن يصبح فنّاً جديداً كالقَصَص والردود على أتباع الأديان غير المسلمين»[٢].

وكانت الحضارة المعقدة فى هذا العصر قد أثرت فى النثر، فمال شيئاً فشيئاً نحو التقيّد بالإكثار من المحسنات البديعية. و« كان *الحصكفي* من روّاد هذا النوع من التكلّف والتعقيد في النثر العربي، فهو يمثّل في هذا العصر مرحلة تطورية في أسلوب التصنع، وكان نقطة تحول وانطلاق في النثر العربي نحو التعقيد والتصنع الشديدين. فقد سلك في كلّ رسائله وخطبه الأسلوب المسجع، وتكلّف مختلف الصور البيانيّة والزخارف البديعية. وقد أعجب القدماءُ كلّ الإعجاب بهذا التصنع في النثر العربي، إذ إنّه يعدّ دلالة على المقدرة الفنية في صوغ الأساليب وتعقيدها، وتقاس مكانة الأديب ومقدرته بما يتفوق فيه من هذا المجال»[٣].

استمر النثر العربي على هذا النهج من التكلف والتعقيد، حتى إذا وصلنا إلى العصر الأيوبي فإذا بنا أمام مدرسة جديدة رائدها *القاضي الفاضل* ربيب الفاطميين، مدرسةٍ بُنيت على الإكثار من المحسنات البديعية والتكلف فيها وتُعنى بالتورية عناية خاصة. وقد اتّبع أصولَ وقواعد هذه المدرسة معظمُ الكتّاب آنداك، فها هو *العمادُ الكاتب* أحد كبار الكتّاب في هذا العصر تراه يهتمّ بالتصنع في معظم فنونه النثرية.

ومن هذا المنطلق أصبح أسلوب القاضي- في هذا العصر- هو المتّبعَ «فالفواصل تمططت والاستعارات وألوان الجناس ما انفكت تتزايد، ثمّ التفخيم والإطناب والتصنع. وقد كان هذا يُعتبر فنّيّاً

---

[١]- عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي**، ص١٤٣- ١٤٤.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص١٤٩.

[٣]- عمر موسى، **الأدب في بلاد الشام**، ص٧٤٢ وص٧٣٧.

من كلّ قيمة أدبية، فمجاميع الرسائل قد اتخذها نماذجَ مَن لايزالون مكلّفين بكتابة مثلها بل لقد ظهرت قوالب ليستعملها العموم وقد كانوا يحررون رسائلهم الخاصة في أسلوب تافه»[١].

وقد بقيت ميزة النثر على حالها هذه، و لم يتغير فيها شئ فيجعل لها صبغة خاصة تنفرد فيها، غير أنّ الكتّاب أسرفوا في تنميق العبارة، وطلب المحسنات البديعيّة، والتزام السجع، وعلى الأخص بعد ظهور الطريقة الفاضليّة في مصر، فـ«إنّ صاحبها القاضي الفاضل عني بأنواع البديع عناية عظيمة، وألحّ على التوريّة والجناس، فأطال جمله وباعد بين فواصلها المسجّعة، حتى تتم له القرائن والمرشحات لبيان التورية والجناس، فوقع في الغموض، وتعقّد إنشاؤه، وقلّ ماؤه، وكثُر غثاؤه. ووافق ظهور طريقته جموداً في الأفكار، وعجزاً عن الاستنباط لتوالي الحروب والمصائب، فأقبل الكتّاب يضربون على غرارها يلوك بعضهم أقوال بعض. فأصبح الإنشاء ولاسيما آخر العصر، عبارات مرصوفة، ومرادفات مصفوفة، وضعفت لغته، وانبثت فيه الكلمات العاميّة، فتلقفه زمن الانحطاط بهشاشة وارتياح»[٢].

إلّا أنّ هذا النوع من النثر لم يلقَ قبولاً لدى جميع الكتّاب والأدباء فقد خالفه عدد من ذوي الذوق السليم فرفضوه و لم يرضَوا به وذلك لِما طرأ عليه من الجمود في الأفكار و المعاني نتيجةَ العناية البالغة بالظاهر والصنعة اللفظية للكلام، ولّما احتاج النثر في هذا العصر إلى الخلاصِ من هذا المستنقع والانطلاقِ نحو الإشراق، تكلّف الأمرَ، عددٌ من الأدباء والكتّاب، ولقد كان في مقدمتهم الكاتب والناقد الشهير ***ضياء الدين بن الأثير*** صاحب كتاب ***المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر***.

مفهوم العبقرية:

جاء في لسان العرب: «عبقر، موضع بالبادية كثير الجنّ، يقال في المثل: كأنّهم جنُّ عبقر ثمّ نسبوا إليه كلّ شئ تعجبوا من حذقه أوجودة صنعه وقوته فقالوا:عبقريّ... . إنّ أصل العبقريّ صفة لكلّ ما بولغ في وصفه، وأصله أنّ عبقر بلد يُوشّى فيه البُسُط وغيرُها، فنُسب كلُّ شئ جيد إلى عبقر، وعبقريّ القوم: سيّدهم، وقيل العبقري الذي ليس فوقه شيء، والعبقريّ: الشديد، والعبقريّ: السيد من الرجال، وهو الفاخر من الحيوان والجوهر»[٣].

ويُستخدم لفظ العبقريّ في العصر الحديث لـ«لدلالة على الموهبة أو الاستعداد أو الذوق الفطري...، فيقال:إنّ الشخص لديه عبقرية للموسيقى، أولديه عبقرية في التخطيط للمكائد، أولديه

---

[١]- شارل بلّا، **تاريخ اللغة والآداب العربية**، ص ٢١٤.

[٢]- بطرس البستاني، **أدباء العرب في الأعصر العباسية**،ج٢، ص٤٢٥.

[٣]-ابن منظور، **لسان العرب**، ج٤، ص٥٣٤- ٥٣٥.

عبقرية في اللعب. والعبقرية أيضاً هي القدرة على الإبداع في نوع ما من المناشط أيّاً كان؛ فيقال: رجل عبقريّ وامرأة عبقريّة. والعبقرية والمواهب العظيمة نادرة في الغالب»[١].

وتطلق العبقريّة أيضاً على«القدرة الإبداعية في الفنون الجميلة، ولكن الاستخدام الشائع للفظ العبقرية يعني الموهبة الفذة، الخارقة للعادة في ناحية ما من نواحي الحياة»[٢].

وإذا جئنا في تعريف العبقريّة إلى علم النفس نجد « أنّ هناك معنيَّين أساسيّين للفظ العبقريّة، يشير المعنى الأول منهما إلى قدرة ذهنية عُليا يمكن الوقوف عليها في ضوء أداء اختبار ذكاء مقنن. ويعني هذا المفهوم للعبقرية ببساطةٍ القدرةَ العقلية العليا، ويشير إلى مجرد الافتراض لإمكان تحقيق العبقرية وليس الوصول إلى العبقرية نفسها علميّاً.أمّا المعنى الآخر وهو الأكثر شيوعاً، فإنّه يعني أنّ العبقرية هي وجود قدرة إبداعية ذات مستوى عال بشكل غير مألوف عمّا هو ممارس في المنجزات المعتادة اليومية. وبهذا المعنى فإنّ الموهوبين ليسوا مجرد أشخاص حصلوا على ذكاء مرتفع، بل هم أولئك الأشخاص الذين يُحرزون تفوّقاً في ممارسة ما أو أكثر.... فالتفوق لكي يكون علامة للعبقرية يجب أن يكون حصول الشخص عليه من خلال إحرازه له شخصيّاً واتيانه بأعمال خارقة للمعتاد»[٣].

« إنّ العبقريّ شخص متفوق الذكاء، يمتاز بحساسيّته المفرطة للمعرفة وما ينطوي ذلك على موقفه من المشكلات، وإذا حاول أن ينتج فهو يؤثر التجديد، ويمتاز بغزارة الأفكار والصور الخياليّة التي تنهال عليه في يُسرٍ، وتُمكنه من أن يرى العالَمَ في كلِّ لحظة من زاوية جديدة. وإضافة إلى ذلك فهو متفوق في قدرته على تقييم ما ينتج ووضعه في المواضع اللائق في السياق، سواء سياق النغم أواللون أو الأحداث أو القضايا المنطقيّة[٤]». فالعبقرية بناء على ذلك لاتظهر في الأفراد المستسلمين للمألوف أوالمتعارف عليه بين الحشد(المجموع) إذ إنّ أولَ شروط العبقرية بما هي نبوغٌ فائق، تحققُ الشخصية المستقلة عن المجموع، ويلي ذلك التميز التدريجي لهذه الشخصية نتيجة شمول رؤيتها وموقفها من الحياة وكلّ ما فيها من أفكار ونظم وأعمال.

---

[١] – يوسف ميخائيل، **العبقريّة والجنون**، ص١٤.

[٢] –المصدر نفسه، ص١٤– ١٥. و: سايمنتن، **العبقريّة والإبداع والقيادة**، ص٧، وأيضاً: إبراهيم فتحي، **المصطلحات الأدبية**، ص٩٤.

[٣] – يوسف ميخائيل، **العبقرية والجنون**، ص٢٢– ٢٤.

[٤] – أحمد عكاشة، **آفاق في الإبداع الفني**، ص٤٥.

فـ«التمرد على الواقع والمألوف والكائن بالفعل أو المتعارَف عليه من أهمّ سمات الشخصية العبقرية التي تحرّكها دائماً شهوة عارمة للابتكار والتجديد، والهدم وإعادة البناء، والنقد والإبداع. وغنيّ عن القول إنّ الموقف الثوروي أو الطابع المتمرد للعبقريّ هو ما يدفعه إلى التميّز عن الحشد وإنّه لولا هذا التميّز لماتت عبقريّته وسط الجموع المتشابهة، غير الناقدة، غير المبدعة، المستسلمة لما ولدت عليه في المجتمع من أفكار ومعارف ونظم وسلوكيّات وأنماط في الفكر والمعرفة. ولولا تمرّد العبقريّة على البيئة التي وُلد ونشأ بها لما تطورت تلك البيئة أو تقدّمت، وبهذا المعنى يصبح العبقريّ هو الصانع الحقيقي للحضارة باعتباره الإنسان الأوحد الثائر على النمط الثابت للحياة، النمط المعتَرف به والذي يَعتبر(الحشدُ) الخروجَ عليه خروجاً عن المألوف أو شذوذاً عن العرف والتقاليد و...إلخ»[1].

مفهوم النرجسية:

يُعنى *بالنرجسية*؛ الإعجاب المفرط بالذات؛ بحيث لايرى الإنسان في الوجود مَن يُماثله ويضاهيه في ما يظنّه قد استأثر به من الخصائص المتميزة والأعمال الناجحة في المجالات المختلفة[2].

قد ورد في *المعجم الوسيط* عن مفهوم ***النّرجسيّة*** لغويّاً أنّ:«النرجس: نبت من الرّياحين، وهو من الفصيلة النرجسية، ومنه أنواع تزرع لجمال زهرها وطيب رائحته، وزهرته تُشبَّه بها الأعين، واحدته: نرجِسَة»[3]. وفي *المنجد في اللغة*:«النَّرجِس، الواحدة (نَرجِسَة) نبت من الرّياحين من فصيلة النرجسيّات،أصله بصل صغار، وورقه شبيه بورق الكرّاث، وله زهر مستدير أبيض أو أصفر تُشبَّه به الأعين»[4].

وأمّا من الناحية التاريخية لنشأة لفظ ***النّرجسيّة*** فـ«هو مشتق من اسم أحد الأشخاص(نرجس) وكما تروي الأسطورة الأغريقية القديمة، كان هذا الشخص يتميّز بمظهر جميل، وقد شاهد أثناء تجوّله في أحد الأيام صورته المنعكسة في بحيرة هادئة في أحد الغابات، ووقع بجنون في حبّ نفسه متمثّلة في

---

[1]- عاطف عمارة، **الشخصيّة العبقريّة**، ص١٤و١٦.

[2]- إبراهيم فتحي، **المصطلحات الأدبية**، ص٣٦٧، وعبد الرقيب البحيري، **الشخصية النرجسية**، ص٣و٤.

[3]- إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، ص٩١٢.

[4]- لويس معلوف، **المنجد في اللغة**، ص٨٠٠.

صورته، ومُلئ باليأس لأنّه لم يستطعِ الوصول إلى المحبوب فقتل نفسه، ومن نقاط الدّم القليلة التي سالت على الأرض بجوار الماء نمت زهرة عُرفت من هذا الوقت حتى يومنا هذا بزهرة النرجس[١]».

وقد استعان علماء النفس بهذه الأسطورة الإغريقية لإطلاق مصطلح *النرجسي* على كلّ مَن هو مغرم بنفسه ويهيم في متاهات الحبّ لذاته والإعجاب بنفسه إعجاباً يَخلُقُ مِن المتّصف بهذا الطابع، شخصيّةً تغمض عينيها عن رؤية مَن سواها، فتحسب نفسها إلهاً ينبغي للجميع أن يعبُدوه!.

ولقد واجه مصطلح *النرجسية* تحوّلاً كبيراً عندما رُبط بينه وبين مجموعة من الأنماط السلوكية الخاصة. وهذا التعريف السلوكي يشتمل على عدّة معايير سلوكيّة منها: **أ**– المعنى المتعاظم لأهميّة الذات أو التفرّد: وعلى سبيل المثال، المبالغة في الإنجازات أو المواهب، والتركيز على هول مشاكله الخاصة. **ب**– الإنشغال بأخيلة النجاح غير المحدود، والقوة، والألمعيّة والجمال أو الحب المثالي. **ج**– الاستعراضيّة وحبّ الظهور: وهوطلبُ الفرد الانتباهَ والالتفات إليه والإعجاب به بصفة مستمرّة من الآخرين. **د**– الأهليّة أو الاستحقاق: توقّعه أن يكون هو الشخصَ المفضّل دائماً بغضّ النظر عن تحمّل المسؤليّات الملقاة على عاتقه. ومثال ذلك الدهشة والغضب من أنّ الناس لا يفعلون ما يرغبه[٢].

العلاقة بين العبقريّة والنرجسيّة:

لقد اهتمت الشعوب على اختلافها بالعبقريّة والعباقرة، وأخذت تتناقل أخبارهم وتسجّل ما تتضمّنه أخلاقهم من انحرافات عن السلوك المألوف، ولقد أخذ الناس يربطون بين سلوك العبقريّ وبين التلبّس بالجنّ مرة، وبينه وبين الجنون أخرى، وبينه وبين الشذوذ في التكوين الجسمي ثالثة.

وإذا تصفحّنا الدّراسات التي أجريت على الشخص المبتكر والعبقريّ نجد«أنّ صورة هذا الشخص تميل إلى الإنطواء والتوجيه الذاتي والاندفاعيّة والاستقلال الذاتي، والحاجة القويّة للسيادة والسيطرة والاستغلال، ونقص المشاعروالعواطف، والعدوانيّة، والحاجة إلى التقدير»[٣].

ومن الملاحظ وجود مطابقات عديدة بين هذه الصورة والصورة المرسومة للشخصيّة النرجسيّة. ويمكن القول إنّ الشخص العبقري والمبتكر أكثر نرجسيّة وأكثر استعراضاً من غير المبتكر والذي لا يوصف بالعبقرية.

---

[١]– عبد الرقيب البحيري، **الشخصية النرجسية**، ص٣.

[٢]– **المصدر نفسه**، ص٤٧– ٤٨.

[٣]– عبد الرقيب البحيري، **الشخصية النرجسية**، ص٨٤.

وإذا اتّجهنا إلى التراث العربي نجده مليئاً بالقصص الخاصة بحياة العباقرة وما في سلوكهم من شذوذ أو خروج عن المألوف. من هذا ما ذُكر عن بشار بن بُرد، أنّه كان سيئَ الخلق، سريع الغضب، سريع الهجاء، متجاهراً بالسكر، مفتخراً بالزنا، وكان من خلقه محبّة اللذات والتنعّم، وقد عرفه الناس بذلك. أمّا أبو الطيّب المتنبي فقد لمعت عبقريته في الشعر أيضاً مثل بشّار، وكان حادَّ الذكاء، صريحاً، لايستطيع أن يخفي ما في نفسه، وقد توالت عليه أوقات شدّة ورخاء وتتابعت ساعات أمن وساعات قلق، وكان مضطرباً بين الرضا والغضب، والبؤس والنعيم. ولقد نشأ المتنبي طموحاً إلى أقصى حدّ الطموح، يعتد بنفسه كلّ الاعتداد ولا يرى في الوجود نِدّاً ولا مثيلاً له[1].

ويمكننا أن نقف على صلة متينة بين العبقرية والنرجسية وذلك من خلال الوقوف على أنّ الجنس البشري _غالبيته، إن لم نقل قاطبته_ يهوي دائماً إلى الاستئثار بما لم يبلغه أحد، فالإنسان كثيراً ما يبغي أشياءَ غير متاحة للجميع ليختص هو نفسه بها فيجعلها وساماً مناطاً على صدره. فتراه يحلم بذلك منذ نعومة أظفاره، وقد يطغى هذا الحلم على صاحبه فيجعله يفتخر بما ليس فيه. فما بالك إذا حققت العبقرية والنبوغ للإنسان ما يجعله حقيقاً بأن يَفتخِر بأعمال عظيمة نال فيها النجاحَ.

إلّا أنّ هذا النوع من المفاخرة والاعتداد بالنفس قد يختلف شدة وضعفاً من شخص لآخر، فقد ترى من الناس من هو في ذروة النجاح والتفوّق ولكن لم تشاهد فيه شيئاً من ذاك الفخر والاعتداد بالنفس، وقد تشاهد عكس ذلك أي قد تواجه شخصاً لم يذق طعم الفوز والتفوق في حياته أبداً ولكن تراه وكأنّه هو المتفوق الجدير بالتقدير والتكريم.

أمّا إذا اتّجهنا إلى ***ابن الأثير*** فنجده بحقّ يستحق بأن يُدعى بـ(العبقري) فقد خطى بنبوغه خطوات التجديد والحداثة في الأدب العربي وإن لم تُسَر بعده خطواتُه التجديدية، إلّا أنّه قد طغى عليه ذلك الطابع من الفخر والاعتداد بالنفس الذي لايُستحن من العلماء ولا يقع فيهم موقع الصواب.

عبقريّة ابن الأثير:

قد تمتع ابن الأثير بشخصيّة متميّزة في الأدب والنقد والبلاغة، فقد كان واسع الثقافة والمعرفة، مُجيداً ومُلمّاً بشتّى صنوف المعرفة الشائعة في عصره، وكتابه (المثل السائر) درّة بين كتب البلاغة والنقد، وقد أحدث حركة كبيرة في علم البيان، وأفاد منه مَن جاء بعده من النقّاد والبلاغيّين، وكان له حضور واضح في مؤلّفاتهم.

---

[1]- يوسف ميخائيل، **العبقرية والجنون**، ص٦- ٨.

يقول البستاني:«... وكان ابن الأثير في مقدمة مَن أوضح معا لمَ البلاغة وأحكم الكلام على فنون الإنشاء، ورتّب فصوله وأنواعه، وبيّن أصوله وفروعه، ودقّق في جمال اللفظ المفرد والمركب، وحلّى النقد الأدبي بجراءة لا تَعرف هوادة ولا مداراة، ورفع بنيانه على قوة المنطق وبراعة التعليل»[١].

« والواقع أنّ أكثر ما ذَكره ابن الأثير من أصول فن الأدب، وما يسمو به وما ينحط لم يكن من أثر النظر والتخيل لمثل الفنّ الأدبي، كما كان ذلك شأن أكثر الآراء التي أثرت عن الذين قنّنوا لهذا الفن ووضعوا قواعده، وقد كان جهد أكثرهم أهميّة، وأجدرهم بالاعتبار، الموازنة بين الأعمال الأدبيّة، واستخلاص مظاهر القوة والجمال التي تمتاز بها بعض تلك الأعمال الأدبيّة على بعض....على حين أنّ ابن الأثير كانت صفته الأساسيّة البارزة اشتغاله بالأدب، واحترافه فن الكتابة الذي عُدّ عَلَماً من أعلامه، وارتقى به هذا الفنُّ حتى وصل به إلى مرتبة الوزارة وتصريف شئون المملكة.لذلك كانت آراؤه في الأدب والنقد صادرة عن الفنّ الذي أعدّ نفسه له، وعن التجربة التي عاش فيها حياته»[٢].

ابن الأثير رائد التجديد في النثر الفني:

قد مرّ آنفاً أنّ العبقريّ شخص متفوق الذكاء، يمتاز بحساسيّته المفرطة للمعرفة وما ينطوي ذلك على موقفه من المشكلات، وإذا حاول أن ينتج فهو يؤثر التجديد. إذ التفوق وحده لايكون مقياساً سليماً للعبقرية، ولكي يكون التفوق علامة للعبقرية يجب أن يكون حصول الشخص عليه من خلال إحرازه له شخصيّاً واتيانه بأعمال خارقة للمعتاد. فالتمرد على الواقع والمألوف والمتعارَف عليه من أهمّ سمات الشخصية العبقرية التي تحرّكها دائماً شهوة عارمة للابتكار والتجديد، والهدم وإعادة البناء، والنقد والإبداع.

ولاشك أنّ ابن الأثير كان يحمل في عصره رآية التجديد في النثر الفني، ولقد أحدث ثورة أدبيّة كبرى بكتابه (المثل السائر)، إذ إنّنا لا نجد كتاباً نظيره أحدث ضجّة في الأوساط الأدبيّة والديوانيّة في الشام ومصر والعراق. فقد خالف الأساليب المتّبعة التي عرفها الناس في مدرسة التصنّع النثريّة، وهاجم روّادها الكبار أمثال الحصكفي، والقاضي الفاضل، والعماد الكاتب، وغيرهم[٣].

ويعتبر(ابن الأثير) رائد مدرسة سُمّيت بالمدرسة الأثيريّة، والتي ظهرت في القرن السابع، وكان ظهورها تطوّراً حتميّاً، وضرورة استلزمتها طبيعة الصراع الأدبي بين القديم والجديد. فقد اعتمدت هذه المدرسة الجديدة على محاولة هدم أركان المدرسة الحُصكفيّة التي مثّلها في هذا العصر القاضي الفاضل

---

[١]- بطرس البستاني، **أدباء العرب في الأعصر العباسية**، ج٢، ص٤٤٩.

[٢]- ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**(*المقدمة*)، ج١، ص٦- ٧.

[٣]- عمر موسى، **الأدب في بلاد الشام**، ص٧٧٢.

والعماد الكاتب، فهي تحاول بعد هذا الهدم أن توجد نظريّة جديدة في جوهر السجع العربي، وتعترض على طبع البيان العربي كلّه بطابع التصنع السجعي، وتطلب الحدّ من استفحاله والاقتصار منه على ما يلائم الطبع وما تقبله النفس وتشترط على كلّ كاتب أن يبتعد عن كلّ أساليب التكلّف والتعقيد والإسراف في الإغراب[١]. فقد وضع ابن الأثير نظريّته الجديدة في السجع و التي يرى فيها«أنّ الأصل في السجع إنّما هو الاعتدال في مقاطع الكلام،... وتنبغي أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة، حادّة، رنّانة،لا غثّة ولا باردة،... ويجب أن يكون اللفظ فيه تابعاً للمعنى، لا أن يكون المعنى فيه تابعاً للفظ، فإنّه يجئ عند ذلك كظاهر مُموَّه على باطن مُشوّه، ويكون مَثَلُه كغِمد من ذَهَب على نصل من خَشَب»[٢].

وبهذه النظريّة الجديدة قد عاب ابن الأثير الطريقة التي سار عليها معظم الأدباء والكتّاب في عصره وفي مقدمتهم الحصكفي، والقاضي الفاضل، والعماد الكاتب، ومن ثم وضع أصول مدرسته الجديدة.

نرجسيّة ابن الأثير ومظاهرها في (المثل السائر):

إنّ المتتبّع لإنتاجات (ابن الأثير) الأدبية يجد فيها ما ضمنه أدبه من مظاهر الإعجاب بالنفس والحبّ للذات ولقدرته الفنية والأدبية، فقد يعرض ابن الأثير في آثاره نماذج من رسائله وهو معجب بها، ومنوّهٌ بقدرها، ويحاول ماستطاع أن يبيّن لك ما وصل إليه فيها من معان جديدة، وأفكار مبتكرة، وقد يوازن بين كلامه وكلام غيره ليُقنعك بجودة ما خطّته براعته. كلّ ذلك يدلّ على وجود هذه الظاهرة النفسية عند ابن الأثير. يقول البستاني: « كان [ابن الأثير] كثير الإعجاب بنفسه حتى الغرور، لايرى خيراً إلّا فيما يقول ويفعل، وقلّما يرى خيراً فيما يقول غيرُه ويفعل. فكثرت أذيته في العلماء والأدباء الذين تقدّموه أو عاصروه، وأوقع بهم و ازدراهم وحقّر آراءهم ورماهم بأقبح الأوصاف»[٣].

وقد سيطرت نرجسيته على شخصيته في جميع الحالات، وقد مرّ بنا أنّه كيف استغلّ بمنصب الوزارة واستبدّ بالحكم و بهذا قد أساء المعاملة مع من هو أنزل منه مرتبة ومنزلة.

وإذا اتّجهنا إلى الكشف عن نرجسية ابن الأثير في إنتاجاته الأدبية ومنها *المثل السائر* خاصة، لوجدناها ظاهرة كلّ الظهور في إنشائه، تلتقيها كيف سرت، فتراه أبداً يحدّثك عن نفسه، وينبّه

---

[١]- المصدر نفسه، ص ٨٥٢- ٨٥٣.

[٢]- ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج١، ص٢١٢- ٢١٣.

[٣]- بطرس البستاني، **أدباء العرب في الأعصر العباسية**، ج٢، ص٤٤٣.

خاطرك إلى آرائه، ويدلّ عليك بصحة علمه وقوة استنباطه، ويملأ رأسك بكثرة دعاويه، حتى لتحسه وهو يتكلم على ابتداعاته، نبيّاً يوحى إليه.

وقد تمت في هذا البحث محاولة لضبط أهمّ المظاهر لنرجسيّة ابن الأثير وأكثرِها ظهوراً وتكراراً في كتابه *المثل السائر*. وقدكان ذلك فيما يلي:

***– تنبيه القارئ على المواضع البلاغيّة الدقيقة وأنّه أول من نبّه عليها:**

فقد وفّرت العبقريّة لابن الأثير إمكانيّةَ الكشف عن مسائل ربّما لم يقف عليها أحد من قبله، الأمر الذي جعله يتباهى ويعتزّ به فأراد ابن الأثير أن يَعرف القارئُ ذلك حتى يقف على عبقريته ونبوغه. فلمّا كشف من أنواع التكرار ما هو المعنى فيه مضافاً إلى نفسه مع اختلاف اللفظ، وذلك يأتي في الألفاظ المترادفة، قال:« وربّما أشكل هذا الموضع على كثير من متعاطي هذه الصناعة، وظنّوه ممّا لا فائدة فيه، وليس كذلك بل الفائدة فيه هي التأكيد للمعنى المقصود والمبالغة فيه، فالمراد بقوله تعالى:﴿وَالَّذِينَ سَعَوْا فِي آيَاتِنا مُعاجِزِينَ أُولئِكَ لَهُمْ عَذابٌ مِنْ رِجْزٍ أَلِيم ﴾.(**سبأ/٥**) أي عذاب مضاعف من عذاب، إلى أن يقول: « وهذا الموضع لم ينبّه عليه أحدٌ سواي»[١]. وأيضاً قوله: « وهذا شئ لم ينبه عليه أحدٌ غيري» وذلك بعد تطرقه إلى السجع بقوله: « واعلم أنّ للسجع سرّاً هو خلاصته المطلوبه، فإن عُرِّي الكلام المسجوع منه فلا يُعتدّ به أصلاً»[٢].ومثل هذه الأقوال كثير في (المثل السائر) ولا مجال للإتيان بالمزيد منها في هذه العجالة، ويكفيك أن تتصفحه كي تقف عليها، وتستنبط من خلالها عبقرية (ابن الأثير) ومن ثم نرجسيته.

***– الإتيان بأمثلة من أدبه بعد التطرق إلى بعض المسائل الأدبيّة والبلاغيّة:**

كان ابن الأثير أديباً وناقداً كبيراً، نافذَ البصيرة، مفلقاً في ما يكتب وينقد وهو قد أفاد الأدب العربي بنظريّاته الجديدة وآرائه القيمة، إلّا أنّه قد لا يُحسَنُ أن يأتي الأديبُ في نتاجه بنماذج من أدبه فيستشهد بها ويشير إلى حسنها، فهذا غير محبّب لدى الكثير. وقد كان ابن الأثير لا يقنع بما يستشهد به من الأقوال والأشعار لكبار الأدباء والشعراء بل قد يراها غير وافية للمقصود وأنّها لا تخلو من المعيبات، فيأتي بنماذج من أدبه و يرى أنّه ينبغي أن يسار عليها وأن تصبح هي المتبّعة، ممّا يشير إلى نرجسيته وإعجابه بنفسه وبأدبه. يقول مثلاً بعد أن ذكر الشروط اللازمة للسجع: « وسأورد ها هنا

---

[١] – ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج٣، ص١٦.

[٢] – **المصدر نفسه**، ج١، ص٢١٤

من كلامي أمثلة يُحذى حَذوها، فإنّي لما سلكتُ هذه الطريق، وأتيتُ بكلامي مسجوعاً توخّيتُ أن تكون كلُّ سجعة منه مختصة بمعنى غير المعنى الذي تضمّنتها أختها، وإذا تأمّلتَها علمتَ صحة ما قد ذكرتُه»[١] ثمّ يأتي بعد ذلك بثلاثة رسائل ممّا كتبه وضمّنه السجع، ثم يقول:« فانظر أيّها المتأمّل إلى هذه الأسجاع جميعها، وأعطِها حقّ النظر، حتى تعلم أنّ كلّ واحدة منها تختص بمعنى ليس في أختها التي تليها، وكذلك فليكن السجعُ، وإلّا فلا»[٢].

ويأتي أيضاً بأربع مقطوعات ونماذج من أدبه عندما يتطرق إلى مسألة (المقابلة)، فيقول:«ومن كلامي في هذا الباب ما كتبتُه في صدر مكتوب إلى بعض الإخوان وهو: صدر هذا الكتاب عن قلب مقيم، وجسد سائر، وصبرمُليم، وجزع عاذر، وخاطر أدهشته لوعة الفراق فليس بخاطر»[٣]. ومثل هذا كثير في *المثل السائر* إذ نراه مثلاً يأتي بأكثر من مائة نموذج من أدبه عندما تطرق إلى مسألة (حلّ الأبيات الشعرية) وهو يشير إلى حسنها ويدعو القارئ باتّباعها[٤].

***- تنبيه القارئ على ما أتى به من المعاني الغريبة:**

فقد كان ابن الأثير لا يرى حرجاً من أن يأتي بنماذج من المعاني الغريبة التي قالها وابتدعها، فيعارض بها معاني بعض الشعراء الغريبة التي ذكرها في كتابه ومن ثم يفخر بمعانيه وهو معجب بها كلّ الإعجاب، وذلك لكي ينبّه القارئ على مقدرته على خلق مثل هذه المعاني ممّا يُعارَض به كبار الشعراء والكتّاب ومن ثمّ يلمح به إلى تفوقه. فمثلاً يقول بعد أن ذكر أشعاراً لبعض الشعراء فيها معان غريبة:« وقد جاءني شئ من ذلك في الكلام المنثور، فمن ذلك ما ذكرته في وصف النساء...إلى أن يقول: وهذا معنى غريب، وربّما قد سُبقتُ إليه، إلّا أنّه لم يَبلُغني، بل ابتدعتُه ابتداعاً»[٥]، وأيضاً قوله:« ومن ذلك ما ذكرتُه في فصل من كتاب، فقلتُ:إذا تخلّق المرءُ بخُلُق البأس والنّدى لم يخف عرضُه دَنَساً، كما أنّ الماء إذا بلغ قُلّتين لم يَحمِل نجساً...إلى قوله: وهذا المعنى مبتدع لي... »[٦]. ومثل هذا وذاك كثير في كلام ابن الأثير.

---

[١]- **المصدر السابق**، ج١، ص٢١٥.

[٢]- **المصدر نفسه**، ج١، ص ٢١٧.

[٣]- **المصدر نفسه**، ج٣، ١٤٥.

[٤]- **المصدر نفسه**، ج١، ص١٦٠-١٠٥.

[٥]- **المصدر نفسه**، ج٢، ص١٨.

[٦]- **المصدر نفسه**،ج٢، ص١٩.

*– **تنبيه القارئ على ما حصَل وجمَع من العلوم والمعارف:**

وذلك مثل قوله:« وكنتُ عثرتُ على ضروب كثيرة منه [يقصد علم البيان] في غضون القرآن الكريم، و لم أجد أحداً ممّن تقدّمني تعرّض لذكر شئ منها، وهي إذا عُدّت كانت في هذا العلم بمقدار شَطره، وإذا نُظر إلى فوائدها وُجدت محتوية عليه بأسره، وقد أوردتُها هاهنا[المثل السائر]، وشفعتُها بضروب أُخر مدونة في الكتب المتقدمة، بعد أن حذفتُ منها ما حذفتُه وأضفتُ إليها ما أضفتُه. وهداني الله لابتداع أشياءَ لم تكن من قبلي مبتدعة، ومنحني درجة الاجتهاد التي لاتكون أقوالها تابعة، وإنّما هي متّبعة»[١].

*– **التنبيه على قيمة كتابه؛ *المثل السائر*:**

فقد نبّه *ابن الأثير* على ما احتواه واشتمل عليه كتابه؛ *المثل السائر* من العلوم الأدبية والنقدية والبلاغية المتنوعة، ممّا جعل هذا الكتاب أن يتفرّد بين سائر الكتب الصادرة في هذا المجال، وذلك كقوله:« وإذا تركتُ الهوى قلتُ إنّ هذا الكتاب بديع في إغرابه، وليس له صاحب في الكتب، فيقال: إنّه مُفرَدٌ بين أصحابه، من أخدانه، أومن أترابه... واعلم أيّها الناظر في كتابي أنّ مَدار علم البيان على حاكم الذّوق السليم الذي هو أنفع من ذوق التعليم، وهذا الكتاب وإن كان فيما يُلقيه إليك أستاذاً، وإذا سألت عمّا يُنتفع به في فنّه قيل لك هذا! فإنّ الدُّربَة والإدمان أجدى عليك نفعاً وأهدى بصراً وسمعاً... فخُذ من هذا الكتاب ما أعطاك، واستنبط بإدمانك ما أخطاك، وما مَثَلي فيما مهّدتُه لك من هذه الطريق إلّا كمن طبع[أي عمل] سيفاً ووضعه في يمينك لتقاتل به، وليس عليه أن يخلق لك قلباً فإنّ حمل النصال غير مباشرة القتال»[٢].

*– **الاستهزاء ببعض كبار الكتّاب والشعراء والازدراء آرائهم:**

وكم تراه وقد عرض لأقوال غيره من الكتّاب فطعن عليها، وازدراها كما فعل بالحريري وابن نُباتة الخطيب، وقد عرض للشعراء، فأدرك عليهم ما عاب من أقوالهم، واستهزأ بمن يتعصب لبعضهم حتى لا يرى له عيباً، فعله بالمتنبي وأبي العلاء المعرّي، فإنّه أورد هذا البيت لأبي الطيب[٣]:

ولا يُبرَم الأمر الذي هو حالِل * ولا يُحلَلُ الأمرُ الذي هو مُبرِمُ

---

[١] – **المصدر السابق**، ج١، ص٣٤.

[٢] – **المصدر نفسه**، ج١، ص٣٥.

[٣] – أبو الطيب المتنبي، **الديوان**، ص١١٤.

وقال:« فلفظة (حالل) نافرة عن موضعها، وكانت له مندوحة لو استعمل عوضاً عنها كلمة (ناقض)، وجعل (لا ينقض) موضع (لا يحلل) ».ثمّ قال:« وبلغني عن أبي العلاء بن سليمان المعرّي أنّه كان يتعصب لأبي الطيب حتّى أنّه كان يسمّيه الشاعر ويسمّي غيره من الشعراء باسمه، وكان يقول: ليس في شعره لفظة يمكن أن يقوم عنها ما هو في معناها، فيجيئ حسناً مثلها. فياليت شعري أمَا وقف على هذا البيت المشار إليه؟ لكنّ الهوى كما يقال أعمى، وكان أبو العلاء أعمى العين خِلقَةً، وأعماها عصبيّةً، فأجمع له العَمَى من جهتين»[١].

***- تنبيه القارئ على أنّه متفوّق على كبار الأدباء والكتّاب:**

كان ابن الأثير ينقد آثار أعلام الأدب العربي في عصره كالقاضي الفاضل، وابن زياد الكاتب البغدادي، وأبي إسحاق الصابي، والصاحب بن عبّاد وغيرهم ممّن عاصروه أو تقدّموه، إلّا أنّه لم يقنع بهذا النقد بل كان يتبعه بنماذج من آثاره ويوقف على الفرق بين أسلوبه وأسلوب غيره، حتى يستدرج قارءه إلى الإذعان لنبوغه، والتسليم بتفوقه، ثم يثني على نفسه وفنّه بما استطاع. ومثال ذلك، رسالةٌ كتبها ليظهر براعته على(ابن زياد الكاتب) الذي كتب رسالة إلى الملك الناصر، فبعد أن عرض لها وذكر عيوبها قال:« وحضر عندي في بعض الأيام إخواني، وجرى حديث ذلك، فسألني عمّا كان ينبغي أن يَكتب[ابن زياد]... فذكرتُ ما عندي وهو...إلخ» إلى أن يقول منبّهاً القارئ إلى ما وُفّق إليه، وموازناً بين نفسه وابن زياد:« فانظر أيّها المتأمل كيف جئتُ بالخبر النبوي وجعلتُه شاهداً على هذا الموضع، ولا يمكن أن يحتج في مثل ذلك إلّا بمثل هذا الاحتجاج، وما أعلم كيف شذّ عن ابن زياد أن يأتي به...!؟ »[٢]. وأمثال هذا كثيرة في ثنايا *المثل السائر* الذي زيّف فيه كثيراً من آراء العلماء والبلاغيين والنقاد والكتّاب، وذلك ليبني على هذا الانتقاص إعجابه بنفسه، وزهوه بفنّه.

***- حثّه لمن يريد تعلّمَ الكتابة على أن يتّبع ما وَضَعَه من الأصول والشروط لهذا الفنّ:**

فقد وضع ابن الأثير شروطاً للكاتب ــ وهي شروط سبعة جاء بها في كتابه المثل السائر[٣]ــ فاشترط على من يريد إتقان الكتابة أن يتبع هذه الشروط ولاغير، إذ لا يرى شخصاً يستحق لقب (الكاتب) إلّا بعد توّفر هذه الشروط نفسها فيه. وقد ألمح إلى ذلك بقوله:« وتقدم في صدر كتابي هذا أنّه يجب على صاحب هذه الصناعة أن يتعلق بكلّ صناعة، ويخوض في كلّ فنّ من الفنون، لأنّه مكلّف بأن

---

[١]- ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج١، ص٣١٦- ٣١٧.

[٢]- **المصدر نفسه**، ج١، ص٥٨- ٥٩.

[٣]- **المصدر نفسه**، ج١، ص٤٠- ٤١.

يخوض في كلّ معنى، فأضمُم يدك على ما ذكرتُه ونصصتُ عليه، واترك ماسواه، فليس القائل بعلمه واجتهاده كالقائل بظنّه وتقليده»[1].

النتيجة:

قد تمثّلت عبقرية ابن الأثير في محاولته لهدم الأصول والقواعد التي قامت عليها المدرسة الفاضلية، إذ إنّ التمرد على الواقع والمألوف والمتعارف عليه من أهمّ سمات الشخصية العبقرية. فكان ابن الأثير يحمل في عصره راية التجديد في النثر الفني، ولقد أحدث ثورة أدبيّة كبرى بكتابه *المثل السائر*، إذ إنّنا لا نجد كتاباً نظيره أحدث ضجّة في الأوساط الأدبيّة والديوانيّة في الشام ومصر والعراق. فقد خالف الأساليب المتّبعة التي عرفها الناس في مدرسة التصنّع النثريّة، وهاجم روّادها الكبار أمثال الحصكفي، والقاضي الفاضل، والعماد الكاتب، وغيرهم.

وقد تركت عبقرية ابن الأثير في صاحبها طابعاً من النرجسية وحبّ الذات، فأصبح ابن الأثير ذا شخصية نرجسيّة يعجب فيها بنفسه وبأدبه وقد تمثّلت مظاهر هذه النرجسية في كتابه الشهير *المثل السائر*، وأهمّها ما يلي:

أولاً- تنبيه القارئ على المواضع البلاغيّة الدقيقة وأنّه أول من نبّه عليها.

ثانياً- الإتيان بأمثلة من أدبه بعد التطرق إلى بعض المسائل الأدبيّة والبلاغيّة.

ثالثاً- تنبيه القارئ على ما أتى به من المعاني الغريبة.

رابعاً - تنبيه القارئ على ما حصَل وجمَع من العلوم والمعارف.

خامساً- التنبيه على قيمة كتابه؛ *المثل السائر*.

سادساً- الاستهزاء ببعض من كبار الكتّاب والشعراء والازدراء بآرائهم.

سابعاً- تنبيه القارئ على أنّه متفوّق على كبار الأدباء والكتّاب.

ثامناً- حَثّه لمن يريد تعلّمَ الكتابة على أن يتّبع ما وَضَعَه هو من الأصول والشروط لهذا الفنّ.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

١. ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، القاهرة: دارالنهضة، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دون معلومات.

---

[1] - **المصدر نفسه**، ج٣، ص٢١٥.

٢. ابن خلّكان، أبو العباس، **وفيات الأعيان**، د.ط، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٩م.

٣. ابن منظور، الافريقي المصري، **لسان العرب**، بيروت : دار صادر، دون معلومات.

٤. البحيري، عبد الرقيب أحمد، **الشخصية النرجسية**، ط١، مصر: دار المعارف، ١٩٨٧م.

٥. البستاني، بطرس، **أدباء العرب في الأعصر العباسية**، بيروت: دار الجيل، دون معلومات.

٦. بلّا، شارل، **تاريخ اللغة والآداب العربية**، ط١، بيروت: دارالغرب الاسلامي،١٩٩٧م.

٧. الزيات، أحمد حسن، **تاريخ الأدب العربي**، القاهرة : دار نهضة مصر، دون معلومات.

٨. سايمنتن، دين كيث، **العبقريّة والإبداع والقيادة**، د.ط، ترجمة: شاكر عبد الحميد، الكويت : عالم المعرفة، ١٩٩٠م.

٩. فتحي، إبراهيم، المصطلحات الأدبية، ط١، تونس: التعاضدية العمالية، ١٩٨٦م.

١٠. فروخ، عمر، **تاريخ الأدب العربي**، ط٥، بيروت: دار العلم للملايين،١٩٨٩م.

١١. الفيصل، سمر روحي،«ابن الأثير الجزري وكتابه المثل السائر»، **التراث العربي**، العدد٧٩،محرم١٤٢١ه.

١٢. عكاشة، أحمد، **آفاق في الإبداع الفني**، ط١ القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠١م.

١٣. عمارة، عاطف، **الشخصيّة العبقريّة**، هلا بوك شوب، دون معلومات.

١٤. عنايت، راجي، **علماء العرب**،ط١، بيروت: المؤسسة العربيّة، ١٩٨٨م.

١٥. مصطفى، ابراهيم، وآخرون، **المعجم الوسيط**، د.ط، القاهرة: مكتبة الشروق الدوليّة، ٢٠٠٤م.

١٦. المتنبّي، أبو الطيب، **الديوان**، د.ط، بيروت: دار بيروت،١٩٨٣م.

١٧. معلوف، لويس، **المنجد في اللغة**، ط٣٣ بيروت: دار المشرق، ١٩٩٢م.

١٨. موسى باشا، عمر، **الأدب في بلاد الشام**، ط١، بيروت: دار الفكر المعاصر، ١٩٨٩م.

١٩. ميخائيل، يوسف، **العبقريّة والجنون**،د.ط، القاهرة: دارغريب، ٢٠٠١م.

مبادئ تعليم العربية: الإسهامات الممكنة للمقاربات الحديثة

د. الجمعي محمود بولعراس*

أ.د. محمد خاقاني إصفهاني**

د. آمال فرفار***

الملخص:

نستعرض هذا البحث مبادئ تعليم اللغة العربية مع إمكانية تطبيق المقاربات الغربية الحديثة في ذلك بدء بتتبع تاريخي لها، حيث تجاوز التعليم فيها حدود المعلومات المقدمة عن قواعد اللغة إلى اكتسابها ممارسة واستثمارا ومشاركة وتفاعلا وتواصلا، وينتهي بنا البحث إلى المقاربة التواصلية التي من بين ركائزها المنظور الحركي القائم على اللغة المستخدمة فعلا وتوسيعه لقاعة الدرس لتشمل الفضاء الاجتماعي بدلا من الصف الدراسي، ومن ثم نريد أن نصل بالقارئ إلى الإلمام بمبادئ هذه المقاربات الغربية في تعليم اللغة؛ حيث ما تزال الأبحاث العربية تفتقد إلى هذه الحلقات في الدرس التعليمي للغة العربية، والتي للأسف مازالت لم تبرح مكانها التقليدي.

كلمات مفتاحية: تعليم اللغة العربية، النحو التعليمي، المدرسة البنوية، المدرسة التوليدية التحويلية، مدرسة اللسانيات الاجتماعية التداولية.

التمهيد:

من المعلوم أن هدف تعليم اللغة هو الوصول بمتعلمها إلى إتقان اللغة فهما وكتابة وقراءة وتكلما، بل من درجة امتلاك ناصية اللغة وإتقانها إلى درجة الإبداع فيها والإسهام في ترقيتها وإلى حذاقة التفنن فيها والإبداع السائر إلى تذوقها الجمالي والفني والبحث في أسرار نظمها ودلائل إعجازها وسرّ صرفها ومبانيها وصياغاتها الزمنية، والبحث كذلك في خبايا دلائلياتها وعجائب تراكيبها وغرائب مفرداتها،

---

* أستاذ مساعد بمعهد اللغة العربية، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية.

** أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة إصفهان، إيران. khaqani@khaqani.org

*** أستاذة مساعدة بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تبسة، الجزائر.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/٠٨هـ.ش= ٢٠١٢/٠١/٢٨م تاريخ القبول: ١٣٩١/٦/١٧ هـ.ش = ٢٠١٢/٠٩/٠٧م

وإلى حد مرحلة أخرى هي فن القراءة ونظرياتها استيتيكيا في تفسير المعطى اللساني وكذا المنتج اللغوي الفني والإبداعي كالشعر والرواية وغيرهما.

١- أهداف تعليم اللغة:

عادة ما يهمل معلّم اللغة العربية جانب الإبداع اللغوي، ويكتفي بمرحلة تمكين متكلم اللغة عادة اللغة[١]، جهلا منه بأن اللغة تتطور ولها دينامية تساير الإنسان ومتغيرات المكان والزمان[٢]، ولهذا فخطأ الاعتماد على المكون المهاري لها والانتهاء عند رسمه لفادح إذا نظرنا إلى أن العقل الذي يتصرف بلغة الذهن ويجسد قواعده يفضي إلى التحول إلى أسلوب أرقى هو فعالية ما يكتسبه متعلم اللغة وما يكتنزه من حقائق ونظم منطقية لهذه اللغة[٣] في حدود حوارياتها وتجدداتها وتغيراتها من عصر إلى آخر[٤]، حتى أصبحنا نتحدث عن لغة السياسة واللغة العربية المعاصرة واللغة الشعرية واللغة البنوية الهيكيلية ولعبها، وغير ذلك مما يعزز طرحنا لمشكلة وهدف تعليم اللغة إلى مستوى الحديث عن الإبداع واستثمار النتاج والمكتسب اللساني في تمثل المتغيرات القاعدية والنظمية للغة، حيث لا يتصور حدا ونهاية لها، بل إنها كما أسلفنا لعبة تمثل قواعد الذهن المنطقي والرياضي لقواعد التعبير[٥] المفعمة بالتفاعلات بين آليات استقطاب المحيط الخارجي والداخلي (النفسي والنفس – اجتماعي)، وترجمته في حدود الحواس والوجدانيات والعقليات إلى ترجمة كلامية وفي سياق أشعة قواعد هذه الحدود[٦].

نفترض مثلا إننا تذوقنا فاكهة غريبة عنا أو رأينا بصريا مزيجا نوعيا أو أحسسنا بمؤثر خارجي وربطناه بهذا الإحساس، أو تركبت لدينا صور عن أشياء جراء تفاعل المحيط (الداخلي والخارجي) بالأشياء من جهة والمفاهيم المجتمعية من جهة أخرى، ألا يقودنا ذلك في التفكير في الحدود التي

١- نشير هنا إلى النظريات الارتباطية والإشراطية ونظرية " ثورنندايك" وسكينر المستخلصة من نظرية بافلوف.

٢- نايف، **أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة**، ص ٢٨.

3 -George. H.V, **Common errors in language learning**, p:07

4 -Gumperz. John, Hymes. dell, **Directions in sociolinguistics, the ethnography of communication**

5 - Chomsky, **Syntactic** *structures*

6 - Hudson, **Sociolinguistics**

اكتسبناها عن نُظُم لغة ما، وهنا يمكننا أن ندعم حجتنا بالنظرات المختلفة للغة تقليديا وسلوكيا ومعرفيا وعقليا وهيكليا وتواصليا وشِعريا وسيكولوجيا وسوسيولوجيا وثقافيا وسياقيا ومرجعيا تارة، وعن المحصلات المفرداتية والنظمية والاصطلاحية والتوليدية للرموز اللسانية وأنواعها الأيقونية والدليلية والطبيعية طورا آخرا، كما لا يمكن أن نهمل تصور متعلم اللغة للغة ذاتها وكيفية تلقيها، ففي حدود ترجمة التصور والمفهوم اللساني نعاني قاعدة الإسقاط وترجمة المعاني بمختلف تراكماتها النفسية والسيوسيولوجية، ومكوناتها الخارجية وطرق التعبير عنها، وكذلك نعاني مراعاة متلقي الرسالة وحدود فهمه وإفهامه وتصوراته الداخلية للرسالة اللفظية التي تعكس رؤية خاصة من المتكلم إذا أراد التبليغ عن المراجع الخارجية إذا أحيل الحديث عنها ورؤية متلقيها وعن فرضيات معرفة المتكلم به. تجدنا هنا نزاول لعبة تصورات المتكلم بالإضافة تصورات المتلقي الداخلية والخارجية للمراجع هذا من جهة ومن جهة أخرى قدرة المتكلم على صياغة المفهوم الذي يفترض قدرة منطقية ورياضية مختلفة التمثل، ومن هنا نفرق بين قدرات متكلمي اللغة[1].

فالكلام كما قيل حر وإبداعي وفردي لقوانين اللغة الكامنة في الذهن[2]، ومدى نضج هذه الكفايات اللغوية الداخلية في التنسيق والبحث عن التلازم والتلاؤم، وعن مدى ترتيب الأفكار حين تتزاحم زمنيا، وكذلك لمدى امتلاك ناصية اللغة والنضج البيولوجي والذكائي لمتعلمها[3].

ونحن نضخ كميات هائلة من المعارف بتصورنا لتعليم اللغة من كونها لازمت مدة التعليم التقليدي الهيكلية، الأمر الذي جرّ ابن خلدون أن يصف نتاج هذه المرحلة في الصناعة البشرية اللغوية بالعقيمة التي فارقت بين جهبذة امتلاك الأصناف النظرية للغة دون الولوج إلى أبعادها التواصلية وخطاباتها المرجعية وتمثلاتها الكلامية بالنظر إلى اللغة[4]، وعند مفارقة الأشكال المفرغة من المضامين أو البحث عن

[1] - Buhler. M, **Introduction a la communication**

[2] - Saussure. F, **Cours de linguistique générale**

[3] - Chomsky. Noam, **Aspects of the theory of syntax**

[4] - ابن خلدون، **المقدمة**، ١/٥٦٠.

المطابقة بين اللفظ والمعنى كما عبر بذلك الأسلاف، وانتجت مرحلة عُبّر عنها بالصناعة الشكلية والصنعة اللفظية والمدرسة التي تراعي المعنى واللفظ[١].

وهذه المقاربات في تلقي النصوص العربية بالرغم من الجهد المبذول فيها في إطار ذلك الزمن ظلت غائبة عن المفاهيم المعاصرة كالسيميولوجيا والتداوليات وعن تصور اللغة في إطار منطق المحمولات ونظرية المجموعات... وغيرها من الأبجديات المعاصرة للغة التي سوّغت لنا فهم الأطر والتطبيقات اللغوية التي نظرت إلى اللغة كأنها منتج اجتماعي شبيه بالإنسان تلازمه تطوّرا وتكونا وتجاذبا وتسادما ممثلا في القوانين الفيزيقية والميتافيزيقية للمادة تارة ولمفاهيم العقل وما بعد العقل طورا آخرا.

إن تصورنا للغة وأهداف تعليمها وأفق الوصول بمتعلمها لضروري، إذ يجب أن لا تكتفي بالنظر إلى اللغة على أنها مهارة، بل إلى كونها سياق إبداعي وكون وجداني وإنساني يلازم الإنسان والمجتمع والأفكار والعواطف والأحاسيس والواقع المعيش وبنية الأشياء ونظم تلقيها وترجمتها الذاتية، بل يجب أن نرتقي بلغتنا العربية إلى ناصية تقارب الأنموذج وتساير العصور، فنرتقي بها من لغة البادية ولغة الجسد واللغة الحوشية الغريبة إلى لغة الحضارة، ومن لغة الخشب إلى لغة المعاني المفعمة بالفن والرقي والمضامين، ومن لغة الاحتباس الجامدة إلى لغة المطاوعة واللين والتأقلم مع متغيرات العصر والإنسان والمحيط، ومن لغة التقوقع إلى لغة الحوار والتفاعل والتشارك، ومن لغة تمثل القواعد البسيطة إلى لغة الإبداع والعطاء.

ولأجل تحقيق هذا كله إرتأينا أن نطرح وبجرأة حقيقة ظل مسكوت عنها، إنها مسألة تصورنا نحن معلمي اللغة العربية للغة مستلة من كتاب سيبويه ليس إلا، وأنه هو القرآن الذي لابد من اتباعه ومحرم الزيغ عنه، وسيبويه بريء منها، كما أن قراءة كتابه قراءة عميقة لا تنم عن هذا الفهم السطحي الذي ظل يجر خيبات وعقبات وعقد قواعد اللغة وأشكالها الجامدة في الشروحات والنماذج والتكييفات التي تعقد اللغة أكثر مما تيسرها هذا من جهة ومن جهة أخرى حملت اللغة عيوب الذين يسروا للغة العربية فوقعوا في مطبات الهوى وحب التغيير ليس إلا ظنا منهم أنهم ينظرون للغة من

---

[١]- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ١/٤٥.

منطلق الانبهار الذي تجاوزت به لغة الغير عتبات الأجيال إلى مفاهيم التغير العلمي والحضاري والمساهمة في وضع بصمات الأجيال على اللغة المكتسبة ومعرفة سرّ التغيير.

وإذ نهيب بما آل إليه علم تعليم اللغة عند الغرب، فإننا نعيب أنفسنا بإهمال صارخ باعد بين اللغة العربية وأبنائها وبين الأجيال وبين النتاجات اللسانية الفاسدة السائرة إلى تقفي آثار اللغة العربية لأذيال اللغات المناوئة لها.

ولأجل إلباس اللغة العربية أزياءها وإعطائها الرونق الذي تستحقه كان من الواجب تعليم اللغة العربية بقواعدها القابلة للحدود اللسانية العالمية واختبار النظريات اللسانية في مختبر اللغة، وهذا هم لازمنا سنوات عديدة ومن الواجب أن يكون في معاهد تعليم اللغة العربية للناطقين بها وبغيرها طرائق ومقاييس ومواد تكيّف اللغة العربية وترقى بها إلى مستوى الخطاب اللساني المعاصر وقضاياه، ونتفاءل خيرا أننا بدأنا نتجاوز هذه المرحلة بإجراء دراسات مقارنة ومفاضلة ومقابلة ومقابِلة وتمثُّل قواعد الغير، غير ان المشكل على الرغم من حداثته إلا أنه لا يزال بحاجة إلى استثمار ما تجاوزه الغير من جهة ومن جهة أخرى ظلت الطريقة قاصرة، وهي محور طرح الساعة والعصر، إذ لا تتعلق المشكلة بالمعلم ونظرته للغة، ولا في المتعلم وتصوره وامتلاكه ناصية اللغة ولا إلى عدد المساقات المنبثقة عن اللغة، ولا في الوسائل ونجاعتها، ولا في المناهج وتصوراتها عن اللغة، حتى وإن كان في ذلك نظر،بل في تدريس أطر اللغة وتمثيلاتها للناطق بها وبغيرها اللذين نأمل منهما أن لا يكونا عبأ على العربية، بل مستقطبان فعّالان لها، وهو ما نترجاه من متعلم اللغة العربية الذي من المؤسف أصبح يرى التواصل باللغة العربية عبأ عليها.

٢. المنهجيات المعتمدة في تعليم اللغة:

في القرن التاسع عشر قامت في أوربا نهضة كبيرة بالنسبة للدراسات اللغوية إلا أن معظمها اتجه اتجاها تاريخيا أو مقارنا، وفي الاتجاه المقابل نجد تيارا يعتمد على نظرية لغوية وسيكولوجية واضحة، يمكن أن نسمي القواعد التقليدية تلك التي تتخذ من أنموذج القواعد التي وضعت في الأصل للغتين اللاتينية والإغريقية مستخدمة إياها لوصف اللغات الحديثة واستنباط قواعدها، وما ينطبع على هذه القواعد أنها قد أهملت الحديث الشفوي إهمالا تاما، مع أن لغة التواصل والتفاهم الفعلية بين أفراد

المجتمع تعتمد عليها بشكل مباشر[١]. وبالرغم من أن هناك فروقا بين هذه اللغة واللغة المكتوبة، ولتجاوز سلبيات المناهج السابقة برزت طروحات منهجية أخرى من بينها:

أ. القواعد والقواعد الضمنية:

ونقصد بذلك أن متكلم اللغة يفقه اللغة عبر قواعد يعرفها هو، ناتجة من النواحي الصوتية التي تؤثر تأثيرا بالغا في المعاني التي يقصدها المتحدث باللغة، كما أن القواعد العلمية لا يوجد فيها أي جزء يتناول أصوات المفردة أو النبر والتنغيم أو الوقف، إلى غير ذلك من الخصائص الصوتية للغة التي تنعكس على الرسالة التي يقصد المتكلم إيصالها إلى السامع، بينما القواعد العلمية النحوية تهتم اهتماما خاصا بطريقة الكتابة وبالتهجئة والترقيم والتنقيط...وغيرها. وهذا لا يعني أن القواعد لا تهتم بالأصوات اللغوية بالوجه المطلق من حيث مخارجها، فنلاحظ في كتاب سيبويه أنه قد خص لها جزءا خاصا وللصرف كذلك جزءا خاصا، وقد أفرد النحاة صفحات طوال للتعريف بالأسماء في حالات إعرابية مختلفة.

إن النحو الضمني يشمل الحالات التركيبية والصوتية والصرفية مشافهة وكتابة، ويلتفت كثيرا إلى التعبير عن المعاني التي يرمي لها بأشكال لغوية من ناحية أخرى، لا كما يتصوره النحو العلمي بأنه يرتكز على التعريفات للأشكال اللغوية،حيث يصبح هو الغاية القصوى له عكس العملية التي تساعد على الفهم والتعبير اللغوي بالشكل المرجو منه. ورحم الله العلامة ابن خلدون حين أشار إلى أن كثيرا من علماء اللغة أنفسهم – بل ربما جلهم – لا يستطيعون التعبير اللغوي السليم على الرغم من معرفتهم بقواعد اللغة، فهناك مفارقة بين التطبيق والنظرية.[٢]

إن النحو العلمي يفترض افتراضات وتعريفات تفارق بين المعنى الحقيقي والمعنى النحوي، فالفاعل في المعارف العلمية النحوية هو فاعل الفعل بينما مفعوله هو الذي يقع عليه الفعل، وإذا جئنا إلى اختبار التعريفين أمام أمثلة بسيطة نجد مدى التخبط الذي يمكن أن يقع فيه متعلم اللغة عندما لا يتخذ أساسا

---

[1] Roulet, Eddy. (1975): **linguistic theory , linguistic description and language teaching** - Benveniste. Emile. (1974): **Problèmes de linguistique générale**

[٢]- ابن خلدون، **المقدمة**، ص . ٥٦٠/١

أو معيارا أو منهجا واضحا يستند إليه، فالجمل التالية مثلا لا يصلح أن نعرّف بها كل من الوظيفتين السابقتين:

- فتح المفتاح الباب.
- صارع علي أحمد.
- مات الرجل.
- انقطع الحبل.

ب. النحو التعليمي:

إن القواعد النحوية العلمية لم تستطع بالفعل أن تقدم تصورا شاملا متكاملا للغة التي تصفها، بل ركزت على جانب معين من اللغة، كما أن تلك القواعد كثيرا ما تكون قاصرة أو حتى متناقضة، بل تترك الباب مفتوحا لعدد كبير لما يسمى بالشواذ، لأنها ليست من القوة والعمق لتشمل كل اللغة، ومن هنا تظهر التعليلات والشروح لتسويغ القاعدة العلمية بالتأويل وإضافة ما لا يمكن إضافته، وحذف ما لا يمكن حذفه، وتقديرات في الجملة نفسها حتى تستقيم لهم القاعدة النحوية.

إن القواعد العلمية ليست قواعد تعليمية وتصلح مباشرة للاستخدام في تعليم اللغة الأصلية أو الأجنبية، والنحو التعليمي يعيد صياغة القواعد كائنة ما كانت لتقعيد أسس اللغات، حيث تتخذ الشكل الصالح لتدريس النحو، وهي المهمة التي تلقى على عاتق اللسانيات التطبيقية العربية المعاصرة.

ت. المدرسة البنوية وتعليم النحو:

ظهر في الولايات المتحدة لسانيون كان أهمهم وأبعدهم أثرا "سابير" و"بلومفيلد" و"سكينر"، وتبع هؤلاء "ويلز" و"هاريس" و"بايك" وغيرهم من الذين ثاروا على القواعد التقليدية، واهتموا جميعا بالسلوك اللغوي الظاهري الذي يمكن ملاحظته بالحواس، وقد ركزّوا على اللغة الشفوية بالدرجة الأولى، بينما جاءت دراستهم للغة المكتوبة تالية وثانوية، وما يؤخذ على النحو البنوي أنه على الرغم من الاهتمام الواضح بالجانب اللفظي للغة إلا أنهم أهملوا دراسة المعنى إهمالا كبيرا وتركوه لعلماء النفس والفلاسفة وتأثروا بالحركة العلمية التي سادت في القرن التاسع عشر[1]، حيث كانوا يجمعون

[1]- Bloomfield. L (1975): **Language**

المادة اللغوية من أفواه الناس ويسجلونها ثم يقننونها إلى جمل وأشباه جمل فأجزاء وأصوات...وغيرها، ثم يستخدمون الأسلوب العلمي الدقيق في اكتشاف الطرائق العلمية التي تتجمع بها الأصوات لتؤلف الكلمات ولتؤلف الجمل، أي لتؤلف النماذج أو الأنماط التي تنتج عن كل عملية من تلك العمليات.[١]

أما الميزة الثانية التي اتسمت بها النظرة البنوية فهي تركيزها على اللغات الحية[٢]، لا تلك اللغات التي عفا عنها الزمن وأصبحت في بطون الكتب.

ث. المدرسة التوليدية التحويلية وتعليم النحو:

أخذت هذه النظرية الجديدة على سابقتها أنها اعتمدت على عينة مهما كانت كبيرة من الكلام الفعلي ووضعها في أطر موحدة، وكأن تلك الأطر هي الوحيدة التي تمثل أبنية اللغة جميعها، وبذلك سدت الباب على تلك الأبنية التي يمكن أن تتمخض عنها قواعد اللغة، بل التي تصدر عن الناس بالفعل سواء أكانت في لغة الحديث أم لغة الكتابة، كما أنها أخذت عن المدرسة اللغوية السابقة أنها لم تتوصل للقواعد النحوية التي تعمل كالمولد الآلي لتوليد الجمل الصحيحة الممكنة في اللغة، سواء أصدرت عن أحد منذ بدء الخليقة حتى الآن أم لم تصدر، أم أنها ستصدر عن بعض الناس فيما سيأتي من الزمن[٣]، لهذا كله فقد قال أصحاب النظرية التوليدية أن هدفهم هو التوصل بشكل علمي بل منطقي ورياضي إلى جميع القواعد اللغوية التي تكون الأساس القادر على توليد جميع الجمل الصحيحة في اللغة والتي لا يمكن إن أجريت صياغتها بالشكل السليم أن تولد أي جملة غير صحيحة ترتكز على قواعد النحو بالدرجة الأولى على اعتبار أن الجملة هي الوحدة واللبنة الأساسية في بناء اللغة.[٤]

حسب هذه النظرية إن الجملة تتألف من عناصر أولية تربط بينها علاقات نحوية وتنقل المعنى الذي يحكمها، وذلك ما دعوه بالبنية العميقة، وقد توصّلت إلى القواعد الرئيسية التي توّلد هذه الأبنية العميقة واستخدموا في ذلك الرموز الرياضية وقوانين الرياضيات الجبرية والمنطقية، كما أنهم أنشأوا مجموعة من

[١] - نايف خرما وعلي حجاج، **اللغات الأجنبية: تعليمها وتعلمها**، صص:٢٧-٣٤.

[٢] - **نفس المصدر**.

[٣] - **نفس المصدر**، ص ٣٤.

[٤] - **نفس المصدر**، ص ٣٥.

القواعد الأخرى التي دعوها بالقواعد التحويلية القادرة على تحويل كل معنى من تلك المعاني الكامنة في البنية العميقة إلى عدة أشكال لغوية ظاهرية أو ما يسمى بالبنية السطحية المتخذة أشكالا صرفية ونحوية وصوتية.[١]

ج. مدرسة اللسانيات الاجتماعية التداولية وتعليمية النحو:

تدريس اللغة في محيطها الاجتماعي والتداولي هو السمة التي ميّزت المدارس الغربية، وأخذ منظرو هذه المدرسة على نظرية تشومسكي أنها اقتصرت على ظاهر اللغة، على الرغم من محاولتها التعامل مع المعاني لأنها تعزل اللغة عن مجتمعها ومحيط استخدامها، وبذلك تخسر خسارة هائلة وتصبح محدودة غير شاملة بجوانب اللغة المختلفة وخصوصا الظروف التي تتحكم في استخدامها الفعلي من قبل المجتمع.

تعطينا مدرسة اللسانيات التداولية قواعد القدرة على التواصل أو ملكة التواصل (كيف أتكلم وأنا في وسط ما) التي تشمل القدرة اللغوية، ولكنها تتعداها إلى استخدام اللغة في المجتمع وإلى القواعد الاجتماعية التي تحكم ذلك الاستخدام، وتشمل كذلك ما يمكن قوله في زمان ومكان معيّنين وعلى لسان متكلم معين بمستمع معين بطريقة معينة وفي ظروف اجتماعية معينة لتحقيق غرض معين، ومن ثمة فإنها تدرس القواعد النحوية لتعطي فائدة لدارس اللغة (أي تحقيق التخاطب).

إن النظرة الاجتماعية لتعليم اللغة ترى بأن الوحدة اللغوية ليست الجملة التي يجب أن يرتكز عليها البحث، كما كان عليها الحال في الماضي، بل اتخذت من الخطاب أو النص وحدة للدراسة، وانصب الاهتمام على تحليل الخطاب أو مقاربة النصوص، ثم بعد ذلك بتصنيف الأغراض أو الوظائف، فمثلا هناك الوظيفة اللغوية التي تعمل على التعامل مع البيئة لإحداث ظرف أو وضع معين كالأوامر وعبارات الرجاء وأحكام المحاكم وعبارات الزواج والطلاق وعبارات التحية...وغيرها. وهناك الوظيفة اللغوية التي تعمل على تنظيم الأحداث وتنظيم اللقاءات بين الأفراد كعبارات الموافقة أو الرفض أو الحوار أو المناقشة أو عبارات القوانين والأنظمة...ثم إن هناك وظيفة المحافظة على العلاقات الاجتماعية العادية بين أفراد مجتمع معين وتشمل أساليب الخطاب بين الأفراد واستخدام اللهجات واللغات الفردية الفعلية الخاصة ببيئة معينة أو الأشكال الرسمية وغير الرسمية وأنواع التحية المناسبة لكل فئة من فئات

[١] - **المصدر السابق**، ص ٣٥ -٣٦.

المجتمع وأعمارهم، وبمجرد تبادل الكلام المناسب في مناسبات مختلفة كالحفلات الرسمية أو العامة أو الشخصية، كما أن هناك الوظيفة الإعلامية أو الإخبارية حين تستخدم لغة الإخبار عن حقائق أو أحداث معينة أو عن نوع من المعرفة أو في شرح أمر معين أو تقديم تقرير عن موضوع كالتقارير والنشرات الإخبارية المختلفة والمعلومات العامة التي يتناقلها الأفراد في أحاديثهم اليومية أو ما تنشره الصحف والمجلات أو تتناقله المجلات العلمية العامة. ثم إن هناك وظيفة اللغة العامة التي تعبر عن انفعالات عامة من سرور وحزن... وغيرهما، وقريب من هذه الوظيفة الوظيفة الشعرية التي تستخدم اللغة للتعبير عن أمور خيالية كالقصص والروايات والشعر على المستوى الرفيع ولمجرد النكت والأحاجي والفوازير والكلام بقصد التسلية على المستوى العادي، وهناك الوظيفة التربوية التعليمية رسمية كالمدارس والمعاهد والكليات أو عادية على ألسنة الأطفال الذين يسألون عن العالم الذي يعيشون فيه.[1]

٣. المقاربة التواصلية والمنظور الحركي:

إشارة إلى ما لفتت إليه المدرسة التداولية السوسيولسانية إلى موقع اللغة وأثرها باستثارة المفاهيم الوظيفية أو الالتفات إلى تيمة المعنى في الأشكال اللفظية، كُوّنت حلقة تلم بمختلف جوانب الاتصال في العملية التعليمية والتعلمية.

وتعد هذه المقاربة من أهم المناهج في تعليم اللغات، لا لأنها تشكل ثورة منهجية بإجراءاتها، فأدواتها كانت حاضرة دائما في الفرضيات التقليدية، ولكن حضورها في هذه المقاربة يتلون بإشعاع جديد يتمثل في أدوارها الفاعلة ووظائفها الحيوية التي تتكامل فيما بينها في حلقة تلم بمختلف أركان التواصل في العملية التعليمية، فهي لا ترفض الممارسات المنهجية السابقة، ولكنها تنميها، فهي نوع من توسيع حقل اللغة بممارسة ملموسة من أجل أهداف محددة لعل أهمها تجاوز التمكن من المهارة اللغوية هدفا في حد ذاته إلى درجة الإبداع واستثمار النتاج اللساني في تمثل المتغيرات النفسية والاجتماعية، فإذا ميز بعض الباحثين بين صورتين من صور تعليم اللغة اتصاليا الأولى ضعيفة ويقصد بها تزويد الدارس بالفرص التي تستطيع من خلالها استخدام اللغة لأغراض الاتصال، والثانية قوية وهي أن تعلم

---

[1] Saville - Troike. Muriel(1982): **The ethnography of communication**

ونايف خرما وعلي حجاج، **اللغات الأجنبية: تعليمها وتعلمها**، ص٤٣ .

اللغة نفسه يكتسب من خلال الاتصال الحقيقي، فإنهما معا ركيزة هذه المقاربة، فتركيز المقاربة التواصلية على تعلم يقوم على الكفايات وحدها أو متعلم بنظرة استقلالية تعنى بالجزء لم يعط النتائج المنتظرة في حين ترسى هذه المقاربة مركزية كل أركان المخطط الاتصالي التعليمي وكل ذلك في تشاكل مؤسس على مجموعة من المهامالتواصلية المرتبطة ببعضها البعض والتي تقود إلى الهدف المنشود.

ويمكن أن نجسدها في التوصيف التالي :

سياق التعليم ومرجعياته

معلّم ← مادة تعلمية ← متعلّم

لغة التعليم وقواعده

قنوات الاتصال التعليمي

ويمكن أن نفكك عناصر المنهجية الاتصالية إلى التالي:

أولا إن هذه الحلقة محورها التواصل بين المعلم والمتعلم بهدف إقامة علاقة بفعل التبليغ، وينتج عنها ما يسمى بالتفاعل بين المعلم والمتعلم حسب سياقات ومرجعيات معينة، وهذا الذي يحدث بوساطة الفعل الكلامي[1]، الذي يستوجب اللغة النظامية المبنية على الدال وأنواعه والمدلول وأنواع المضامين والقصد والتأويل لتحقيق دائرة الكلام ويعرّف التواصل بأنه: "...هو الميكانيزم الذي بوساطته توجد العلاقات الإنسانية وتتطور، إنه يتضمن رموز الذهن مع وسائل تبليغها عبر المجال وتعزيزها في الزمن، ويتضمن أيضا الإشارات وتعابير الوجه وهيئات الجسم والحركات ونبرة الصوت والكلمات والكتابات (المطبوعات والقطارات والتلغراف، وكل ما يشمله آخر ما تم من اكتشافات في المكان والزمان)..."[2]

وهذا التعريف عام للتواصل غير أنه يمكن أن نركز على مبدأ نقل المعلومات ومنه يعرف: "Escarpit" الاتصال بأنه يكمن في: "نقل المعلومات من مرسل إلى مستقبل بكيفية تشكل في حدّ ذاتها حدثا، وتجعل من الإعلام منتوجا لهذا الحدث".[3]

ولهذا فالمعلم حسب هذا المفهوم:

[1] – إشارة إلى أفعال الكلام لأوستين.

[2] - Iny Lohisse, 1969, p:42

[3] - Escarpit, 1976 ,p: 100

١- كائن بشري ناقل لأحداث اللغة.

٢- ناقل معلومة عن هذه الأحداث.

٣- أنموذج ومصدر المعلومة والخبرة.

٤- أكثر نضجا لإطار المعلومة من حيث تبلور الدال في المشاعر والأفكار.

٥- مكوّن ومصحح لطريقة تكوّن التصور والمفهوم عند المتعلم.

٦- يسهم في توعية المتعلم بشكل العلاقة الاجتماعية والبيئية والنفسية والسياسية...وغيرها التي يفترض فيها الصحة والمنطقية المحكمة.

هذا من جهة الإرسال الأحادي الأولي والمبدئي بمراعاة اللغة البسيطة الأولية غير المعقدة التي تعبر إن صح التعبير عن اللغة المعقولية العلمية التقريرية الخالية من الإنزياحات والفنيات والفلسفيات، وهذا يعطي المعلم انعكاسا تواصليا، أو ما يسمى بالتفاعل الإنساني للتصورات اللغوية وللإطار السياقي للغة وتأثير قنوات التواصل المادية المفصولة عن الإنسان واللصيقة به كالحواس والذاتانيات، ومن هنا يتوجب أن تكون للمرسل (المعلم) مهاما إضافية تكمن في:

١- في تعقل استقبال رد الفعل الانعكاسي لما تم بثه، ومن ثمة فهو مستقبل ومفكك، ويفترض فيه أنه أذكى وأكثر خبرة بتكون المفاهيم والمقاصد وما هي قنواتها وأطرها المرجعية وشفراتها الناقلة.

٢- التريث بحيث يمكن أن يعيد البث مرة أو مرات أخرى ريثما تكون إشعاعات التعلم واضحة بالصورة المقصودة، وهنا نراعي السياقات وكيفية نقلها للمعلومات سواء أكانت شخصية مثل الانفعالات أم بيئية مثل التغيرات الظرفية المكانية والطقسية والزمانية أي ما يعبر عنه بالمجال الحيوي عند "ليفين" وتحقيق الظروف المناسبة لخطاب معين مثل توفر الوسائل التعليمية وخلو وصفاء الظرف الزماني والمكاني من المشوشات والمعيقات التي نعمل على أن تكون متغيرات قارة بتغيير المتغير المستقل الذي قد نعيد بثه في لحظات مختلفة إذا اختلفت الظروف، ليلتفت إليه بكونه غير لصيق بظرف ما، ثم نراعي المستوى الدالي اللساني في نقل المعلومة والصياغة المبنية على الصوت والإشارة والإيماء والإيحاء المناسب لها مثل اللغة العلمية المناسبة للتدريس والبسيطة الحاملة للمفهوم اللغوي وإن كان الكلام على الكلام صعبا الذي يستوجب فيه أن لا يكون مفصولا عن السياق والقناة والرسالة اللغوية، وعن الفكرة المتصورة عن المعلِّم بكل ارتباطاتها النفسية والاجتماعية والبيئية والاقتصادية والسياسية... وغيرها،

وعن الفكرة التي يأخذها المتعلم عن نفسه وموقعه من العملية التعليمية مثل التقبّل الايجابي بكل عناوينه ومثل السؤال وأدبياته والإنشائيات المختلفة وقواعدها (الأمر وأصنافه، النهي وعلاقاته، الطلب وأدبياته...وغير ذلك) ومثل النظام والتكرار ثم الإضافة التي تنم من جهة امتلاك المهارة اللغوية والإبداع في امتلاك وتصدير ما استورده من قواعد عن اللغة ونظمها، وما يعنينا في هذا كله أن نقل معلومات اللغة باللغة الصوتية وغيرها من الإشكالات السيمائية، نريد أن يتمثلها متعلم اللغة مستثمرا إياها تكلما وفهما، تذوقا وكتابة في أدنى الحدود إلى تمثل سلوكياتها بكل أنساقها وقوانينها وحواراتها وأفكارها، في محاولة تخطي مرحلة الامتلاك إلى الإبداع فيها، ومحاولة الإسهام في الرقي بها إلى مصاف اللغات الحية ذات التأثير العالمي المسيّج بحروب المفاهيم اللغوية وما تنقله من اطلاع الآخر على ثقافة الذات وحضارته، إذ أصبح لا يخفى ما تؤديه اللغات من تأثيرات إنسانية في مختلف مجالات الحياة، وهي السلاح الأول الذي تعمل عليه الأمم في إقناع منتدبيها بها، حتى نفكك الترسيمة التي وضعناها سابقا عن المنهج الاتصالي في تعليم اللغات وجب أن نعرف بعناصره:

أ. **الحقائق القائمة على المعلِّم:**

هو مرسل الرسالة اللغوية ومصدرها، وقد يكون فردا أو جماعة بحسب التلقي، وقد كان محور الاهتمام في طرق التدريس التقليدية المختلفة التي منها التلقينية، ويكون فيها المتعلم مستقبلا سلبيا للمعلومة، ولا يتاح له فيها المشاركة ومنها كذلك الإلقائية التي تعتمد أسلوب المحاضرة[1]، وهو ما يستوجب من المتعلم أساليب تمثُّل معينة مثل: الحفظ وعدم الخروج عنه ولا الزيادة فيه، وهو الذي أنتج ما يسمى في المدرسة السلوكية بالعادات[2]، وهو تصور تقليدي عن اللغة فيه يحذق المتعلم المهارة اللغوية دون معانيها ومضامينها، يحفظ القواعد على شكل منظومات شعرية وشروحات نظمية وأمثلة بسيطة مفتعلة ومصطنعة، يُحكم عليها على المستوى اللغوي بالشذوذ إذا خالفتها وإن كان سليم المنهج عتيد الصناعة كالقرآن الكريم، أو تقلل في تشددها في الحكم عليها بأن تسمح لها بالضرورات وبعض المباحات على أساس أن اللغة هي ثابت معياري لا يحق الزيغ فيه ولا يستوجب الإبداع، وعلى

[1] – دنيس تشابلد، **مقدمة الكتاب.**

[2] Foulin . J. N, Mouchon. S. (1998): **Psychologie de l éducation**

الجيل المتوارث لها ابداء واجب الولاء وحسن الانصياع لهذه القوانين، وهو ما ولّد بحق تمرّدا نتجرع ويلاته من استغراب اللغة الفصيحة التي تلقتها الأجيال عبر أجهزة مفاهيمية خاطئة عنها وعن وظائفها ومقاصدها في ظل مواجهة شرسة لتيارات الغزو اللغوي من خلال عولمة إعلامية لها من جهة، ومن جهة أخرى لتيارات تغريبية مستنكرة أصالتها، وهنا يتوجب علينا الرقي بمستوى لغتنا العربية إلى مصاف إضفاء فعّال لقواعدها ونظمها واستثماراتها سواء في المواقع الرسمية وغيرها بلغة معاصرة مبشّرة ومطاوعة لحاملها مربوطة بأهداف منها:

١- تفعيل اللغة في الوسط المجتمعي والثقافي في تمثل اللغة العربية الفصيحة في مناسبات الشعر والمسرح والأفلام، أي على المستوى الإعلامي وعلى المستوى التواصلي في الإدارة والتجارة والاقتصاد بمجابهة المنتوج الحامل لها مثل: المنتوجات المستوردة والمفاهيم المستحدثة وتنشيط فعاليات اللغة في تصديرها وتفعيل الرقابة اللغوية الصارمة.

٢- إعادة النظر في بعض القواعد التي لا تساير روح العصر وروح العربية المعاصرة ولا تمثل قواعد القرآن الكريم ولا الأفعال الكلامية للمجتمع وأغراضه مثل التقنيات المختلفة وتلقيها والمناسبات المختلفة وصياغتها اللفظية وعباراتها الاصطلاحية ووظائفها ومقاصدها الحقيقية، وما نتحدث عنه بمدركاتنا المختلفة التي تفرض تطورا لغويا يساير التطور الحضاري.فمثلا في المستوى المعجمي نستغني عن بعض الألفاظ الحوشية والغريبة التي تنقرض بفعل عدم توظيفها في وحدات المفاهيم والماديات المختلفة.

فنحن نلاحظ الاستغناء في فترة الحضارة الإسلامية المجيدة عن الألفاظ ذات المخارج الصعبة التي لاءمت مجتمع الجاهلية، وعبرت بصدق عن صعوبة الحياة والظرف الطبيعي، وعوّضت بألفاظ ذات السلاسة واللين حين جادت الحياة برغد العيش، وعلى المستوى التركيبي مثلا ظلت الجملة البسيطة غير معبرة عن بعض المفاهيم التي تحتاج إلى طول النفس وما تحمله من هموم تعقّد الحياة، فاللغة انعكاس لصورة الحضارة، وفي المستوى الصرفي والاشتقاقي تأثرت اللغة ببعض المباني والاشتقاقات جراء دخول مفاهيم معينة وترجمات لما تطوّر من لغات مختلفة بتطور الحضارة، وهذا المبحث الدلالي في تطوّر اللغة

وقوانينها جدير بأن نضيف إليه الأسباب الجديدة في التوليد والاصطلاح[١] وغيرها من المتغيرات التي شابت وتشوب اللغة العربية كغيرها من اللغات.

يفترض كذلك في الطريقة الإلقائية في التدريس التي تركز على المعلم تحديد موضوع الدراسة التي يراها مناسبة للمتعلم اللغوي دون النظر إلى حاجاته ورغباته دون إعطاءه الفرصة في إبداء رأيه حول الموضوع مقدما ومؤخرا، ودون كذلك طرح أسئلته والتعبير عما اكتسبه من لغة والمساهمة في إثراء عناصرها ومناقشة قواعدها والبحث عن مشكلات ومعضلات بعضها التي ظلت لصيقة بنا وإلى حد الساعة دون تفعيل وتنشيط مساهمة الأجيال بالبحث عن حلول لما تعترضه قواعد اللغة وأنظمتها المختلفة من مستجدات مثلما أشرنا إليه سابقا أو غير ذلك من مطارحات بحاجة إلى دراسة وبحث، فظل متعلم اللغة بالطريقة التي يهيمن عليها المعلم وهو محورها مخزن المعلومات وأصبح ذاكرة إنسانية مضافة إلى مخزنات المعارف المادية والتقنية المختلفة.

ويفترض كذلك بأن المعلم في طريقة البث الأحادي أنه كامل التعليم[٢]، وهذا لا يتحقق أبدا، بل إنه سيظل باحثا ومطوّرا ومتقبلا ومتعلما أيضا.

عرفت هذه المداخل التي تعتمد على المعلم بمداخل ضبط وتعديل السلوك[٣] ومدخل التدريس الإلقائي الواعظ[٤] والمدخل الاستقبالي[٥] وكلها تعتمد على المعلم الذي توكل إليه مهمة السلوك الظاهري وتعديله وتطويره أو حذفه وقياس التغيرات التي تطرأ على المتعلم الذي يفترض فيه استقبال المعلومات والعمل على استيعابها وترديدها وحفظها[٦]. وقد زوّد المعلم منذ فترة زمنية بتنظير المداخل المعتمدة عليه بالطريقة السلوكية التي تعتمد مبدأمنبه واستجابة مثل: تنظيرات بافلوف وثورندايك، وسكينر.[٧]

---

[١] – إشارة إلى تبني وحدة الخطاب بدل الجملة في التداوليات اللسانية.

[2] Goupil. G, lusignan.G,1993

[3] Muthall. G, Snook. L, 1973

[4] Broudy. H. 1974

[5] Receptive Approach

[6] Mialaret. G, 1984

[7] Raynaud. F, Rieunier. A. (1997): **Pédagogie dictionnaire des concepts clés; Apprentissage, Formation et psychologie cognitive**

وحديثنا هنا سيتجاوز هذه المفاهيم باعتبار أنها مفاهيم كثُر فيها الحديث والتطبيق في النظريات الغربية في التنظير لطرق التدريس، وغاية السلوكية هي تكوين عادة سليمة للغة ومهارة تجيد الخطابات السطحية والهيكلية مقابل النتائج التي تعطيها النظرية المعرفية المبنية على العقل ونتاجاته الإبداعية في المرجعيات الذاتية وفي الرسالة الإبداعية الشعرية والفنية والعقلية وفي المداخل الاستدلالية المنطقية في تعليم اللغات.

ب. الحقائق القائمة على المادة اللغوية:

كثيرة هي النظريات التي ركزت على المحتوى اللغوي قديما وحديثا، فقديما ظلت تلك النظرة العربية للقواعد النحوية على أنها أنماط تعلّم بنوية معزولة عن سياقاتها الظرفية وعن المعلم والمتعلم وقنوات التعليم، كما أنها رأت أن هذه القواعد تمثل بنية الذهن الرياضي المنطقي حديثا، فظلت فلسفة اليونان وقواعدهم سائدة منذ أرسطو إلى تشومسكي وتلاميذه، ونحت البحوث الحديثة إلى تجريب طريقة تعليم اللغة بوساطة القواعد الرياضية والمنطقية ومعاملة الفونيمات معاملة الأعداد والنقط بطريقة تحاكي التفكير الرياضي، و لم تجد هذه البدائل إلا طرائق المنطق والرياضيات الفونيمية اللسانية في تهذيب المهارات اللغوية والرقي بها إلى مصاف البراعة والإنتاج الإبداعي والمؤثر.[1]

ت. الحقائق القائمة على المرجعيات:

حيث يتم خلق جوّ وسياق من خلاله نعلّم اللغة، وطرقها كثيرة منها: طريقة حل المشكلات[2]، أي أن المحيط الخارجي هو الملهم في استعمال اللغة، ومن ثمة تتغير وتتلون اللغة بتغير ألوان السياق الخارجي والمقامي وكذا المشكلة المتشكلة، حيث يضطر مستعمل اللغة إلى استخدامها فمثلا: التواصل في سياق الغضب يقود دائما إلى خلق مبادرات لامتلاك اللغة واستعمالها والتعبير بها، ويمكن تحديد خطوات هذه الطريقة كالتالي:

---

[1] Marcus. S. (1967): **Introduction mathématique a la linguistique** - Michel. Hughes. (1972); **Initiation mathématique aux grammaires formelles**

[2]– صبري الدمرداش، **مقدمة الكتاب**.

الشعور بالمشكلة فتحديد المشكلة فجمع المعلومات المتصلة بالمشكلة ففرض المشكلة فالاختيار الاحتمالي واختبار الفروض المحتملة والوصول على حل للمشكلة ومن ثم تعميم النتائج[1]. ومن أبرز منظري هذه الطريقة في التعليم جون ديوي، إذ يرى أن تعريض المتعلم إلى المشاكل هي الطريقة التي تحقق الرغبة في التعلم وامتلاك محصلات التعليم، وهي طريقة قابلة للملاحظة والتجريب والاختبار وتضع اللغة كمنتج اجتماعي آتٍ من مستحثات الواقع الذي يجمع تفاعلات البشر وأحوال الواقع وحيثيات اللغة كسلوك لتفكير عميق ظاهره الأساليب المختلفة في التعبير عن أحواله.[2]

وهنا يتضح لنا دور نظرية المقام في تفسير قواعد اللغة وأنماطها الاستعمالية المختلفة في ظروف مثل: المدح والذم والغضب والتسبيح والرضا...وغيرها من محطات وألوان السلوكيات الانفعالية والتفاعلية بين البشر، وتبرز كذلك قيمة النظريات التي تدرس اللغة في محيطها وسياقاتها ومرجعياتها الاجتماعية أو ما يطلق عليها بالتداوليات والوظائفيات اللسانية، حيث تعدت ظاهر اللغة إلى التعامل بها وبتمظهراتها المعنوية المختلفة للبنية السطحية نفسها، وحيث أن الظروف هي التي تتحكم في نسج قوانين اللغة وآليات التعبير عنها اجتماعيا، متحدية بذلك القواعد التي ارتكزت على قوانين العقل وتمثلاته الرياضية، أي التحول من مكامن العقل الجامدة إلى حركية الفعل اللغوي في المجتمع، أي الاتجاه باللغة من محطة الهيمنة الآلية إلى الفعاليات الدينامية الحركية[3] وهو المساق الذي يكاد يسيطر حاليا في تعليم اللغة من منطلقات التواصل إلى المنظور الحركي، الذي من بين عوامله الزمان والمكان المعيّنين وخصوصية المتكلم وأنواع الخطابات وتفاعلاتها وطرقها وأساليبها المختلفة والظروف التي تنبثق من المتكلم والمجتمع والبيئة الجغرافية والعقائدية وكيفية التعبير عن أغراضهم بأنماط لغوية مختلفة، ومن ثم فقوانين اللغة تتحكم فيها قوانين تنسّح المجتمع الذي يبدو اعتباطيا[4] وهو غير ذلك، أي نبحث اللغة في قوانين الحركيات العشوائية.

---

[1] - نورمان ماكانزي وآخرون، **فن التعليم وفن التعلم**، ص:٢٤٩.

[2] Parsons. T. (1955): **Eléments pour une sociologie de l'action**

[3] Parsons. T. (1955): **Eléments pour une sociologie de l'action**

[4] Richaudeaur. F. (1973): **le langage efficace**

ولذلك فدراسة قوانين اللغة لا تساوي شيئا، ولا تعني إلا قواعد صماء إذا لم تستثمر في الفعاليات المختلفة للمجتمع وكذلك تدريس هياكل اللغة وبناها، وكذلك تدريس قوانين اللغة بالقوانين العقلية التي تتحكم فيها بعيدا عن القوانين السيكوسوسيولوجية ضرب من هدر الوقت، لأننا نتصور أن دراسة اللغة وتدريسها لفائدة استثمارها الجيد ونقلها للأفكار وتمثلها لعادات الإنسان لصيق بالاستعمال الجيد لها.

إن الانتقال الحديث من دراسة الجملة إلى الخطاب لذو فائدة جمة حيث ان المعنى لا يكمن في جزئية النص بل عند الانتهاء منه[1]، ويحمل كذلك مختلف القوانين العقلية والنفسية والاجتماعية والبيئية... وغير ذلك من شوائب المعارف حول اللغة، ولهذا فالمجهود القائم على تصنيف الأغراض والوظائف المستخدمة في نظرية المجموعات الرياضية والتعبير بمتغيرات المجتمع لذو فائدة جمة، إذ ينقل توجهاتنا من المحطات العقلية إلى حركيات المجتمع أي الانتقال من دراسة ثوابت غير معلمة بمتغيرات ارتيابية وغير قارة لهو الحل إلى فهم قوانين اللغة التي أصبحت لا تكتفي بقوانين تشومسكي وغيره بل أصبحت أعناقها تشرئب إلى الأبحاث النفسية والسوسيولوجية والعقلية بالنظر إلى قوانين المجتمع وآلياته ثم إلى التمثلات النفسية والعقلية لهذه القوانين التي تطبع وتسم كلام الأفراد ومستعملي قوانين اللغة.

تغيرت إذن معادلة اللغة وعواملها إلى مرجوات عشوائية تتحكم فيها عوامل مثل نوع الحدث من حوار أو سرد أو وصف...وغيرها وكذا موضوع الحدث والغرض ووظيفة الحدث والمناسبات والمواقف والمشاركون في الحدث...وغير ذلك.

ث. الحقائق القائمة على القناة التعليمية:

من بين الوسائل الناقلة للتعليم اللغة، فكيف يكون الشأن بالنسبة إلى تعليمها هي ذاتها، وهي تظهر عدة فعاليات تفسر اللغة باعتبارها قناة ناقلة، ومن ثمة تدخل شروحات اللغة عن اللغة في تعليم اللغة والذي يسمى بمسمى الكلام على الكلام، وهذا ما يعسر المهمة، فتوضع اللغة ضمن أنشطة صوتية في نقل اللغة مثل: التنغيم والنبر وكل المصاحبات التي هي خامة صوتية كالمدود والتقطيعات

[1] Hymes. Dell. (1972):**Models of interaction of language and social life,** p:35-71

الصوتية والترنيمات التي تساعد على تصور محتوى اللغة وكذلك على تمثل المعنى وعلى تعليم اللغة[١]، ومن ثم الإيماءات الصوتية والكتابة وأشكالها الخطية ووسائطها وألوانها وحجومها ومكان تواجدها على السطح والهوامش والفراغات والبياضات وكيفية تنسيق السطور، ومن هذا النوع أن تصاحب بالرموز والرسوم والصور والأشكال والألوان المختلفة للترميز للغة.

إن اعتبار الكتابة رمز للرموز الصوتية هو ما يمكنها من أن تومئ وأن تكون إيمائية لجانب الإيماءات الموسيقية، كذلك يمكن للوسائط التقنية وما توفره من وسائل تمثل اللغة باعتبارها كذلك مادة خام للغة[٢].

يفترض من مثل هذا الاتجاه أن المعاني اللغوية كامنة في الوحدات المعجمية لا في التراكيب ولا في النص ومن ثم تركز هذه النظرية على تزويد وحشد ذاكرة المتعلم بالكم الهائل والمتواصل بمعاجم اللغة وسننها وشفراتها، وكيفية بُناها الصيغية وكيفية حمل الصيغة والمبنى المعنى وكذلك ما يلحقها وما يسبقها وما يدخل عليها.

كما ينظر أصحاب هذه النظرية إلى أن الكلمة تتأثر بما يجاورها صوتيا ومعنويا وتصبح حاملة لدلالة مكتسبة جراء تواجدها ضمن محيط حقلي يشبه النظام المغنطيسي، كما إن الكلمة ذاتها تكسب نظاما تركيبيا يتطلب عددا من الكلمات المصاحبة، وبذلك تمتلك الكلمة قوة أيونية شاردية تستقطب من خلالها أنماط من الصيغ كما تتشكل هي نفسها في هيئة مستقطبة فتكتسب نظاما تركيبيا يتطلب لتشبعه عددا من الكلمات وبصفات معينة، كما ان عدم تمام المعنى حاصل لأن الكلمة لم تتشبع تماما والكتلة اللفظية غير مكتملة النضج، وهذا ما نفسر به أن الكلمة يمكن أن تعبر عن تركيب نووي لغوي، كما أن فك العناصر اللغوية عن بعضها هو ممارسة شطر نووي للكتلة المعنوية المتكونة من تسادم الكلمات. ومثال للتوضيح:

قتل تتطلب بنية صيغية وأسمين قادرين على تمثل وحمل هذا الفعل وناتج عنه، ويمكن من تواجد اسمين أن يحمل المعنى الجديد جراء التجاور التركيبي، وينتج عنه لاحقا منتوجا يتسم معنويا بالفعلية

[١]- الدمرداش، **مقدمة الكتاب**.

[٢]- **نفس المصدر**.

والحركية، ففي المثال التالي قتل العاقل السارق، تصبح كلمة العاقل محملة ومأينة بمفهوم السارق وكلمة السارق بالمقتول، ومن هذا التركيب الذي يمكن أن يُحمّل العاقل صفة القاتل ويُضيف إلى ذهن المتعلم أن العاقل قاتل مثلا.

وهكذا بالاستعمالات اللغوية المتعددة في الاتصالات الاجتماعية لغاية مرة تتكون السمات الدلالية للمفرغات المعجمية وتمثلاتها، كما إن صياغات الأفعال تتكون بالدربة لأجل حمل حمولات معجمية أخرى، ومنه تتكون الحقول المعجمية والنماذج التركيبية.

ما يلفت إليه النظر أن النظريات المرتكزة على المفاهيم المعجمية تتخذ من الوحدة المعجمية أنموذجا في الدلالة غير إنه وإن كان التنظير لهذا الاتجاه صعبا من ناحية أن للصوت دلالة أو إن للتركيب دلالة، وتظل الأسطح الصوتية ما هي إلا محاولات من الإنسان لتنظيم عشوائياته التعبيرية كغيره من النظريات القائمة على العقل والرياضيات والمجتمع.

ومن الطرق التي تحوي هذا الاتجاه وتؤديه الطرائق الكلامية كما جاء في تصنيف جبرائيل بشارة.

ومن القنوات السيميائية غير الكلامية نجد مسائل اللغة المترجمة إلى إشارات وصور ورسوم أو أيقونات أو التعبير عنها بمعادلات موضوعية تقريبية كالألعاب والطرائف العلمية في شكل قصص وحوادث غريبة أو مشكلات وشبكات الكلمات المتقاطعة أو من مباريات فكرية وتجارب شعرية، ويكون ذلك بتحديد الهدف من اللعبة أو الطرفة التعليمية تحديدا دقيقا وتكون العلاقة بين الألعاب وما تشير إليه علاقة مفهومة كأن تكون طبيعية أو منطقية عقلية او متواضع عليها[1]، ويندرج تحت هذا الصنف من النظريات التعليم بالحاسوب[2] والوسائل التقنية والإشارة وإيماءاتها والكتاب والرسوم والصور.

ج. الحقائق القائمة على المتعلم:

وهو المعول عليه والمؤول إليه عملية التعليم والذي يفترض فيه استخدام كل قدراته العقلية والحسية والحركية[3] وتطبق عنده نظرية الاكتشاف، وهي من بين الطرق المركزة على المتعلم، حيث

[1] - **المصدر السابق.**

[2] Charles. A. Drayer. (1976): **Preparing for computer assistant instruction**

[3] - محي الدين شعبان توق، **دراسة فاعلية برنامج التعليم الذاتي بالمقارنة مع التعليم المادي**، صص:٥٧-٧٥.

يعالج المعلومات اللغوية صوتيا وتركيبيا ومعجميا وتحويلها إلى نماذج ومنه يتوصل إلى المعلومات الجديدة التي تنقل إليه عن اللغة وأساليبها مستخدما الاستقراء والاستنباط والاستدلال والتجريب، وما على مرسل الرسالة اللغوية إلا توفير سياق التواصل والمواقف المناسبة للاكتشاف.

ومن بين الطرق التي تعتمد على المتعلم جملة التعليم الذاتي[1] حيث تساعد البرامج اللغوية ووسائلها المتعلم باكتساب معلومات خاصة به وبمن حوله بمعلومات عن المرسل وأسلوبه، ومنه تتكون القواعد الذاتية للكلام ويستطيع بذلك أن يقارن ما اكتسبه بغيره وما سطّر من أهداف فيحصل على تغذية راجعة فيعرف في الحال أسلوبه الذي بذله من أجل التعلم، ويستعمل هذا النوع من الطرق التعليم المبرمج والتعليم عن بعد وبوساطة الحاسوب...وغير ذلك.

وهذه الطريقة تساعدنا على تصور المتعلم لما حصل عليه من مكتسبات واستعمالاتها، وتخبرنا على الخصائص النفسية للمتعلم وصوره الذهنية والمدلولات المنطبعة عنده، كما يساعدنا كذلك على التفاعل اللغوي وتوليد الدلالات وإتاحة الفرصة للمتعلم باستثمار ما انطبع عنده من اللغة وتمنحه فرصة التقويم والصح والخطأ في استعمالاته، كما نتصور في الأخير أن نصل إلى الميل إلى المبادرة والإبداع في مختلف المواقف التربوية والاجتماعية.

[1]- Boudell, 1976.

الخاتمة:

إن البحث عن التكامل في تعليم اللغة أمر مرهون بعدم وجود تناقض في النظرية الاتصالية، وهو أمر يلجأ إليه الكثيرون من المربين، غير أنه صعب التطبيق في ظل وجود بدائل عن النظرية التواصلية إلى بحث في المنظور الحركي والفعلي للغة المكتسبة والمنتجة من طرف المتعلم والرقي إلى مصاف اللغات الحية التي تفترض التفاعل في الوسط الاجتماعي الفعال والنشط والتخلي عن قواعد تقليدية عفا عنها الزمن وتثبيت مقياس الاستقلالية ومقاييس أخرى للتبعية للأجيال السالفة، كما يفترض المنظور الحركي النشط عامل الثقة بالنفس وتزكية روح المبادرة والميل إلى الإبداع اللغوي بدل التلقي السلبي والتقليد الأعمى.

يفترض منا البحث كذلك أن نسير بالتنمية اللسانية[١] إقامة منتدى لها، يعني بقضايا التنمية اقتصادا ومعرفة وثقافة وسلوكا وتواصلا واستثمارا لنظم اللغة من ناحية، ومن ناحية أخرى الحديث عن فعاليات اللغة في الميادين الإجرائية كالصحافة والسوق التجارية، وترقية أنماط اللغة ومظاهرها دوما وباستمرار استثمارها اجتماعيا والاعتزاز بها لا الاستغناء عنها، والرقي بها مصطلحيا لمجابهة تغيرات العالم في النتاجات المادية والمفاهيمية لكل ما يستجد على الساحة المعاصرة، والتعايش بقوانينها الدينامية في ميادين الحياة المختلفة، كتمثل العلوم والتقنية ومسايرة التطورات العالمية وقضاياها، وكذلك التعبير عن وجدانيات الشخص وأفكاره وخصائصه التي لايمكن أن تحملها إلا لغته، ثقافة وإحساسا وتربية، لا داخل سجون اللغة وبواتقها ومزارعها[٢] كالمدرسة والمسجد، بل إلى الممارسات وكل الممارسات مقابل رفض التبعية للغير والتأثير فيه والتصدير له، وإضفاء لما هو وارد روح العروبة وكذلك رفض السلبية التي طبعت للأسف كل مناحي حياتنا إلى الثقة بالنفس وباللغة العربية التي كان لها المجد في سالف العصر[٣] وكذلك روح المبادرة والميل إلى الإبداع بدل التقليد لما يستجد على الساحة اللغوية مصطلحيا

---

[١] – على غرار التنميات المختلفة (الاقتصادية ، البشرية ، البيئية...وغيرها).

[2] - Germain. C. (1973):La notion de situation en linguistique.

[٣] – مصطفى عشوي، **المدرسة الجزائرية إلى أين**، مقدمة الكتاب.

ومفرداتيا وتركيبيا وتداوليا، ومن هنا يصح لنا الحديث بحق على التنمية السيكوسوسيو لسانية مقابل التنمويات الاقتصادية والاجتماعية والبشرية...وغيرها.

ومنه يمكن أن تكون آفاق تعليم اللغة العربية في :

١- الابتعاد عن استيراد القوالب اللغوية الغربية مثل اللهجات المتأثرة بالأساليب الغربية.

٢- إعطاء فُرص للتقارب اللساني بين الأجيال.

٣- إيجاد معايير في اللغة القياسية المكتسبة.

٤- تفعيل اللغة العربية في الوسط الاجتماعي وتحفيز عوامل ذلك والدافعية لدى المتعلم.

٥- تفعيل قواعد اكتساب اللغة بدل ملئها بالمعارف عن اللغة، وتوخي العقول المنظمة بهدف تبادل ونقل الخبرات والمعارف والتجارب والمواقف والتأثير في المتلقين ضمن الشروط الخاصة بعملية التواصل وسلامته.

٦- الاستفادة الإيجابية من النظريات الحديثة في مقاربة اللغات كالمناهج البنوية والعقلانية والرياضية والنفسية والاجتماعية والتداولية والتواصلية والحركية والاستفادة كذلك من نقادها، وما توصّلت إليه الأبحاث العالمية في هذا الميدان كالمنهج الحركي والاستعمال الفعلي للغات.

المصادر والمراجع

أ. **العربية:**

١- ابن خلدون، **المقدمة.** ط٥، بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٨٢م.

٢- جبرائيل بشارة، **المنهج التعليمي**، بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٨٣م.

٣- الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت: دار الجيل. د.ت.

٤- دنيش تشابلد، **علم النفس والمعلم**، ترجمة عبد الحليم محمود السيد وآخرون، القاهرة: مؤسسة الهرم. ١٩٨٣م.

٥- الدمرداش،صبري، **الطرائف كمدخل لتدريس العلوم**، ط٢، القاهرة: دار المعارف. ١٩٨٤.

٦- الدمرداش، صبري، **تدريس العلوم في المرحلة الثانوية**، القاهرة: مكتبة خدمة الطالب. ١٩٨٠م.

٧- محي الدين، شعبان توق، **دراسة فاعلية برنامج التعليم الذاتي بالمقارنة مع التعليم المادي**، الأردن: الجامعة الأردنية – دراسات في العلوم الإنسانية. ١٩٧٨م.

٨- مصطفى، حركات، **اللسانيات الرياضية والعروض**، ط١، بيروت: دار الحداثة. ١٩٨٨م.

٩- مصطفى،عشوي. **المدرسة الجزائرية إلى أين؟** باتنة – الجزائر: دار الأمة. ١٩٩١م.

١٠- نورمان، ماكانزي، وآخرون. **فن التعليم وفن التعلم**، ترجمة أحمد القادري، باريس: اليونسكو والاتحاد العالمي للجامعات. ١٩٧١م.

١١- نايف خرما. **أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. ١٩٧٨م.

١٢- نايف خرما وعلي حجاج. **اللغات الأجنبية: تعليمها وتعلمها**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. ١٩٨٨م.

ب. المراجع الأجنبية

13-Benveniste. Emile:**Problèmes de linguistique générale**. Paris.

Gallimard. 1974.
14- Bloomfield.L(1975*):Language.*N.Y.Holt.
15- Buhler.M(1974*):* **Introduction a la communication**. Paris. Tema.ed.
16- Charles.A.Drayer: **Preparing for computer assistant instruction**.Educational Technology Publication In new jersey. 1976
17- Chomsky.Noam: **Aspects of the theory of syntax**. Cambridge. Mass.MIT. Press. 1965
18- Chomsky. N :**Syntactic structures**. The Hague mouton. 1957
19- Foulin.J.N,Mouchon.S(1998):**Psychologie de l éducation**.Paris. Nathan.
20- George.H.V: **Common errors in language learning**. Rowley. MASS.Newbury House. 1972
21- Germain.C: **La notion de situation en linguistique**.ed. l université d Ottawa. 1973
22- Goupil.G.Lusigan.G: **Apprentissage et enseignement en milieu scolaire**.Montréal. Goéland. Marin éditeur. 1993
23- Gumperz.John,Hymes.dell: **Directions in sociolinguistics, the ethnography of communication**. Holt,Rinchart, Winston.N.Y. 1972
24- Hudson.R.A:**Sociolinguistics**. Cambridge.university Press. 1980
25- Hymes.dell: **Models of interaction of language and social life.** In.J.J.Gumperz,Hymes.dell(1972):**Directions in sociolinguistics, the ethnography of communication**.Holt,Rinchart, Winston.N.Y 1972
26- Marcus.S: **Introduction mathématique a la linguistique structurale**. Dunod.Paris. 1967
27- Mialaret.G; **Les sciences de l éducation**. Paris.P.U.F. 1984
28- Michel.Hughes; **Initiation mathématique aux grammaires formelles.** Paris. Larousse. 1972
29- Moreau.R: **Introduction a la théorie des langages**. Paris. Hachette université. 1975
30- Parsons.T: **Eléments pour une sociologie de l' action**. Paris.Plon. 1955

31- Raynaud.F, Rieunier.A: **Pédagogie dictionnaire des concepts clés; Apprentissage, Formation et psychologie cognitive**. Paris.ESF. 1997

32- Richaudeaur.F: **le langage efficace**.Paris.CELP. 1973

33- Roulet,Eddy: **linguistic theory , linguistic description and language teaching**.London ,Longman Group.LTD. 1975

34- Saussure.F: **Cours de linguistique générale**.Payet. 1916

35- Saville-Troike.Muriel: **The ethnography of communication**. Oxford.Basil Blackwell. 1982

36- Searle.J.R: **Les actes des langage**.Paris.Hermain.1972.

دراسة نقدية في تسمية لامية العرب

د. سيد محمد موسوي بفرويي*

الملخّص:

إنّ كثيراً من العلماء والأدباء يقرّون بفضل قصيدة لامية العرب منذ عصور متوغلة في القدم، لاشتمالها ألحان ساحرة للكلمات والألفاظ العذبة والمعاني العميقة ولهذا كان موضوع السّاعة الذي يتحدّث فيه أكثر من له مقدرة في مضمار الأدب. لكن رغم كلّ هذه العنايات والاهتمامات يبدو أنّ الأمر ليس على ما عليه من الحقيقة. وإذا أردنا أن نبحث بشكل أعمق وأشمل نجد كثرة المبالغة في هذا الأمر. فالمقالة هذه، تريد تعديلا في هذه المبالغات وإيضاح النّواقص بمقارنتها مع أفضل القصائد الأخرى كقصيدة زهير بن أبي سلمى والنابغة الذّبياني مع النّقد والتّحليل في المعنى والمحتوى، كي تفهم ماهية هذه القصيدة ومن النتائج التي وصلت إليها المقالة بأن تسمية القصيدة ليست بسبب تفوقها وأرجحيتها على القصائد الأخرى وربّما يكون العامل الرئيس في هذا الشّأن العصبية والممالأة إزاء الحركة الشعوبية أوغيرها فلامية العرب من إحدى قصائد جاهلية وليست من أهمها.

كلمات مفتاحية: لامية العرب، الشنفرى، الأدب القديم، نقد القصيدة.

المقدمة

إنّ الجاهلية تطلق على مجتمع جاهلي قبل الإسلام وتشمل أجيالا كثيرة لهم نوع خاصّ من المعيشة لكثرة الحروب، والحمية القبلية، وإكرام الضّيوف، وتفرّق القبائل وعبادة الأوثان وإنشاد الأشعار وغير ذلك. هذا من حيث حياتهم ولكن منهم أناس عاشوا ينشدون الشّعر واشتهروا في هذا الفنّ شعراء كالشنفرى وأصحاب المعلقات والصعاليك الذين كانوا يغيرون على القبائل ويهربون في الفيافي القاحلة يقضون معظم حياتهم فيها والشنفرى منهم. إنهّ من أكبر شعراء الجاهلية المعروفين. فهو معروف بإنشاد القصيده المسمّاة بلامية العرب وكما هو الظاهر من تسميتها فهي القصيدة الهامة التي صارت تدور على ألسنة الناس منذ العصور الماضية في الأدب العربي، وبسبب مهارته في وصف مجتمعه وكذلك في

* – أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران. m_mousavi@profs.semnan.ac.ir
تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۰۹/۱۵هـ.ش= ۲۰۱۱/۱۲/٦م تاريخ القبول: ۱۳۹۱/۰۷/۲۰هـ.ش= ۲۰۱۲/۱۰/۱۱م

نقل الموضوعات الروحية الجميلة له ونحن نجد الثناء والتنويه بها في كثير من الكتب التي كتبت عن الشعر والشعراء، أشادوا به كثيرا.

فهذه القضية صارت داعية لكاتب المقالة كي ينظر فيها من زاوية أخرى رغم الإشادات والتصديقات الكثيرة وعبر دراستها ومقارنتها مع القصائد الأخرى أدرك بأنّها لاتكون من حيث الحسن والجمال بشكل نجعلها بيت قصيدٍ لقصائد الأدب العربي، لكن نستطيع القول بأنّ هذا الرّأي الشائع، يمكن أن يكون موضع التّأمل والتريّث. ومهما يكن من أمر نريد أن نناقش في هذه المقالة ونبحث حول تسمية هذا الأثر المتاح لدينا والموروث من الجاهلية الذي اكتسب شهرة عالمية في مجال الأدب ونحدد مكانتها بالمقارنة للقصائد الأخرى.

أما عن منهجنا في هذا البحث، الذي كان المنهج الوصفي والتحليلي نستفيد من أهم الأوصاف التي في القصائد الجاهلية ونقارنها بالنسبة إلى سائر القصائد الجاهلية لنفهم أرجحيتها إن تتمتع بها.

سابقة البحث:

توجد في شرح لامية العرب وتعريفها كتب أدبية تاريخية كثيرة وكتب مستقلة مثل كتاب **لامية العرب للشنفرى شاعر الأزد** لمؤلف مجهول دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع و**شرح لامية العرب لأبي البقاء العكبري** بتحقيق محمد خير الحلواني كلية الآداب جامعة الرياض و**شرح لامية العرب للتبريزي** بتحقيق محمود محمد العامودي كلية الأداب الجامعة الإسلامية غزة و**شرح الدكتور إميل بديع يعقوب**، دار الكتاب العربي بيروت،١٩٩٦م وكثير من القدماء شرحوه أثناء كتبهم، منهم: المبرد (٢٨٦هـ) في **الكامل في اللغة والأدب** وابن دريد (٣٢١ هـ) في **جمهرة اللغة** وثعلب (٢٩١هـ) في **مجالس ثعلب** وابن زاكورالمغربي(١١٢١هـ)، إلا أنّهم لم يهتمّوا بدراستها دراسة نقدية، خاصة الاتجاهات النقدية الجديدة، إضافة إلى أنهم لم يقوموا بمقارنتها بقصائد جاهلية أخرى وقد جمع عبد الحميد هنداوي معظم هذه الشروح القديمة في كتاب مستقل باسم «**شروح لامية العرب للعلماء الأجلاء المبرد والزمخشرى وإبن عطاء الله المصرى وابن زاكور المغربى**» والذي طبع في دار الآفاق العربية فمن الممكن أن تكون المقالة هذه الوحيدة التي يقوم كاتبها فيها بالتحليل مع رؤية نقدية جديدة ومقارنتها بقصائد جاهلية مشهورة.

اللامية ولاميات الشعراء الآخرين

اللاميات مجموعة متميزة من القصائد، ينتظمها قاسم مشترك هو كون رويّها لاماً، وقد أفرغ شعراء اللاميات معانيهم وأفكارهم وعواطفهم ومشاعرهم، وتغنيهم بالمآثر فيها، ثم يستغل الشاعر طول القصيدة ليودع فيها مخزونة من أفكار الحكمة التي يستقيها من معين تجاربه، أو من عصارة أفكاره، وهي تجارب قوام سداها ولحمتها من الحياة، حياة الفرد والجماعة، ولذا تقبلها الفرد وتقبلتها الجماعة، وتداولتها الألسن، وخلدت على مرّ الأزمان والدهور.

يضاف إلى قيمها الكثيرة أنّ الذين نظموها كانوا ينتمون إلى عصور مختلفة جاهلية وإسلامية وعصور متأخرة كما ينتمون إلى مساحات جغرافية متنوعة كالجزيرة العربية، وشبه القارة الهندية، وبلاد المهجر الأمريكية. فإذا التمست ديانات قائليها وجدت منها، فضلاً عن الإسلام، الوثنيةَ واليهودية والمسيحية[1]. زاد عدد شروح لامية العرب على عشرين شرحا دون نقد بدأها الشراح في القرن الثالث الهجري وأشهرها شرح الزمخشري (ت ٥٣٨) المسمّى **أعجب العجب في شرح لامية العرب**، ومنها **شرح لأبي البقاء العكبري** وأكثره نحوي النزعة **وشرح لعطاء الله بن أحمد المصري المسمّى بنهاية الأرب في شرح لامية العرب.**

فمن لاميات الأمم يمكن الإشارة إلى:

- **لامية العجم للطغرائي** التي أنشدها الشاعر معارضة للامية العرب في وصف حاله وشكاية زمانه وذمّ الحساد وكيدهم والنصائح في الأخلاق والكرم.
- **لامية اليهود للسّمؤال،** الشاعر الجاهلي اليهودي الحكيم الذي عاش في النصف الأول من القرن السادس الميلادي.
- **لامية الهند لعبد المقتدر الكِندي الدّهلوي** في مدح أمير المؤمنين عليّ (ع) ويقال لها القصيدة العلوية.
- **لامية المماليك لابن خلدون،** وهي من نوادر اللاميات للمؤرخ الشّهير ابن خلدون صاحب كتاب العبر في ٦٧ بيتاً في أخلاق السلطان وصفاته الجميلة وأموره الخاصة والقضايا الاجتماعية والسياسية.

[1] - محمود الربداوي «قراءة في لاميات الأمم»، **مجلة التراث العربي**، العدد٨٣-٨٤ ص ٨٨.

- **اللامية الأموية لأبي الفضل الوليد،** وهي من أطول اللاميات للشاعر المهجري لأبي الفضل الوليد في ١٠٧ أبيات ولد في ١٨٨٩م في لبنان، وافتتحها بمخاطبة دمشق، وهي حول الأمويين.

هذه اللاميات تدور حول قيم إنسانية عامة وفيها كثير من الأفكار والمعاني السامية.

الشنفرى ولاميته

الشنفرى هو ثابت بن أوس الأزديّ ولُقّب بهذا الاسم بسبب عظم شفته وقيل الشنفرى اسمه[١]. كانت حياته في الجاهلية ولا يعرف المؤرخون زمن ولادته بالضّبط، وهو من الشعراء العدّائين المعروفين في الأدب العربي بالصعاليك وهم جماعة من أغربة العرب في الجاهلية الذين طردهم قبائلهم لسوء سيرهم وهم من أبناء الحبشيّات و لم يعترف ببنوهم آباؤهم الحقيقيون. وكان الشنفرى مثل غيره من الصعاليك يغير على الأحياء فيخيف النّساء والأطفال وبعد هجومه على قبيلة ما، كان يلجأ إلى البوادي والأراضي القاحلة ويبقى فيها مدة طويلة وأياما متوالية كثيرة بين الوحوش والضواري التي يأنس بها. ولسبب ما نشب خلاف بينه وبين قبيلة الأزد فطردته ورأى إذ ذاك أن ينتقم من قبيلته الأزد فراح يغزوها المرّة تلو المرّة[٢]. و"أكثر شعره في الحماسة والفخر وفيه شيء من الغزل، وبعض شعره حائر النسبة بينه وبين ابن أخته تأبّط شرّاً"[٣] الذي هو أيضا من الصعاليك الجاهليين.

" كانت حياته في نهاية القرن الخامس وأوائل القرن السادس الميلادي وقد عاش صعلوكاً ومرهوب الجانب لا معتصم له سوى الجبال"[٤]. يروى عنه أنّه "حلف ليقتلنّ مئة رجلٍ من بني سلامان، فقتل تسعة وتسعين منهم ثمّ احتالوا عليه فأمسكه رجل منهم عدّاء هو أُسيد بن جابر ثمّ قتله. وبعد موته بسنين عديدة مّر به رجل منهم فرفس جمجمته فدخلت شظيّة منها برجله فمات فتمّت القتلى مئة"[٥]. هذا وغيره من الأقوال التي نجدها في مختلف الكتب التاريخية فنحن لا نستطيع أن نصدّقها بدون تمحيص وتدقيق في صحتها بل إنها جديرة بالتأمل والتريّث لأنّ هذه القضية لا يصدّقها العقل السّليم

[١] - المفضل الضبي، **المفضّليات**،ج١،ص ١٠٨.

[٢] - الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، ج ١، ص ١٧١.

[٣] - عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي**، ج١: ص ١٠٢.

[٤] - الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، ج١: ١٧١.

[٥] - **المصدر نفسه**، ج١: ١٧١.

بسهولة. ويمكن أن تكون هذه من القضايا المبالغ فيها ككثير من القضايا التأريخية الأخرى ولكن أخبار مقتله نقلت على ثلاثه روايات[١].

كان الشنفرى ابن البادية والصحراء، ينتقل من مكان إلى مكان آخر ويعيش دائماً منفرداً أو مــع زملائه اللّصوص لأنّ قبيلته طردته بسبب أعماله القبيحة المرفوضة عندهم فتركهم الشاعر وذهــب إلى الجبال والصحاري والأراضي القاحلة البيداء مع الوحوش. وعندما قتل أخوه يلتفت إلى أمّه وينــهاها عن بكاء أخيه لأنّه هو أدرى بمصارع الرّجال ويعرف كيف يثأر من قاتل أخيه، وكان أول ما قاله من الشعر عند قتل أخيه، إذ قال:

لَــــيسَ لوالــــدةٍ هَـــوءُ هـــــا ولا قَولُهـــــا لابنـــــــها دَع دَع

تُطيـــــــف وتُحـــــــدث أحوالَـــــه وغـــــــيرُك أملـــــك بالمّصَـــــــرَع

فهو ينشد هذه الأبيات لأمّه وينهاها عن بكاء أخيه، لأنّها تذكر أحواله الماضية، فيقول ليس من الجدير أن تهتم والدتي بثأر أخي ويشير إلى قولها: اترك اترك (الثأر) يا ولدي لأنني قادر على هذا العمل لكن يقول الشاعر لأمه اعلمي أنّ غيرك (الشاعر) أقدر على الثأر من العدو فدعاها إلى الهدوء. ويريد منها عدم الجزع لأّن له نفسا أبيا لا تريد أن تكون خاملة لا يهمّها أهله وأمّه وأخاه.

نظرة إلى أهمية القصيدة

تعتبر **لامية العرب** من أهم القصائد التي وجدناها في الجاهلية من حيث عرض الحالة الذاتية التي انغمر في جوها ولكن هناك سؤال يطرح نفسه، ما هو السبب الرئيس لالتفاتنا إلى هذا للقصيدة؟ وبعبارة أخرى كيف نفهم بأنّها صارت ذا أهمية وافرة أكثر من اللازم حتى الآن؟ نقول إذا نظرنا إلى الملاحظات التالية يمكن أن نصل إلى الجواب:

١. **كثرة الشروح:**

في دراستنا حول لامية العرب نجد مجموعات متتالية كثيرة في شرحها تركز على الوصف واللفظ والبلاغة من خلال نقل الجزئيات. نعم ثمّة ظاهرة التكرار والتدّرج صورة بعد صورة. فالوصف إذن

[١] – انظر: أبو فرج الإصبهاني، **الأغاني**، ج٢١، صص ١٨٧و١٨٨.

وصف تكراري تفصيليّ. هذا يؤكد على مكانتها المرموقة بين قصائد أخرى لأنّها لو كانت قصيدة عادية لما رأينا هذه الشروح المتعددة التي تبلغ أكثر من عشرين شرحاً، وبما أنّ الشروح مشهورة ليس من اللازم ذكرها[١]. فكان الأدباء والمؤرخون يهتمّون بها منذ عصور وقد انشغلوا بتحليلها اللغوي وعملوا على تعليمها. وعلينا أن نهتمّ بها أكثر فأكثر ونجعلها في موقع خاص لما رأينا هذه الشروح الكثيرة ونظنّ أنّها مركز فكري هامّ من مراكز الأدب وكثيراً ما تفوّقت على قصائد أخرى.

٢. **جعل حديث عنها:**

في عا لم الأدب عرفنا حتى الآن ورأينا حديثا نقل منحولا عن عمر بن الخطاب أونبينا محمد(ص) حول ضرورة الاهتمام بهذه القصيدة وتعليمها وهو: **علّموا أولادَكم لامية العرب فإنّها تعلمّهم مكام الأخلاق**[٢]، بنعت فريد ويحث على تعليمها. في هذه القضية العجيبية غرض من الأغراض السّالبة بسبب ورود الحديث المجعول في شأن له أسراف كثير. هذه القضية ففيه تعصّب دون تفكر وتبليغ وكلّ شيء نجد أثناء هذا القول فهو لون من الاهتمام الذي يعكس أهمية وافرة أكثر من اللازم.

٣. **إشادة الأدباء بها:**

من الميزات الأخرى التي تلفت النظر في هذه القصيدة هو كثرة الإشادات والتّمجيدات بها من جانب الأدباء والمورّخين وترسيمهم جوانب شتى في بعض الأساليب والمعاني ومن الواضح لكل من له يد في النصوص الجاهلية أنّ هذه الأقوال كثيرة ليس من اللازم ولا من الممكن أن تقول هذه داعية على الاهتمام بها أيضا.«لامية العرب» من أهمّ قطع الشعر العربي وإن لم تكن من المعلقات وقيل: هو (الشنفرى) في هذا الشعر يبحث عن مدينة فاضلة تعتمد على أصول إنسانية[٣] وقيل عنها أيضا: إنّها درّ من درر القصائد العربية وأصدق قطعة شعرية من أغاني الصحراء[٤].

---

[١] – انظر:يوسف خليف، **الشّعراء الصّعاليك**، ص ٣٣٤.

[٢] – ر.ك: ابن عمر البغدادي، **خزانة الأدب**، ج٢ ص ١٦.

[٣] – حسون الراوي، **الشعر العربي قبل الاسلام**، ص ٧١.

[٤] – انظر: شرح إميل بديع يعقوب، مقدمة **ديوان الشنفرى** ،ص ١٧.

إنّ الإكثار من الاشادات التي نقلت نماذج منها قد يدلّ بشكل غير مباشر على تفوقها وأرجحيتها على القصائد الأخرى.

دراسة تاريخية عن نحل هذه القصيدة

إنّ في هذا المجال أقوال مختلفة عن صحّة الشّعر الجاهلي وعدمه. ولا نزاع في أنّ هناك دواع عديدة للتزويرات المقصودة. وتكرار نفس الأخبار يدلّ على أنّ الأمر يتعلق بعدد ضخم من التزويرات[١]. وقيل إنّ هذه القصيدة أيضا لم يشر إلى وجودها إلا في بداية القرن الرابع الهجري ويظهر أنّ صانعها خلف الأحمر وقد لقيت هذه القصيدة رواجا منقطع النظير بين الأدباء الشّرقيين وانتشرت بتأثير رواجها في الشّرق وتأثير الرّومانسية انتشارا بعيدا في عالم العرب بواسطة الترجمات والدّراسات[٢]. وقيل بأّن هذه القصيدة من فعل الشعوبية الذين كانوا يريدون تشويه صورة العرب في القصيدة هذه فكان أول من اتهم خلف الأحمر بوضع هذه القصيدة، صاحب كتاب **الأمالي** أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي، فقد نقل عن أبي بكر محمد بن دريد أنه حدّثه: «أنّ القصيدة المنسوبة للشنفري التي أولها (أقيموا بني أمي صدور مطيكم/ فإنّي إلى قوم سواكم لأميل) هي له، أي لخلف الأحمر، وأنها من المقَدَّمات في الحسن والفصاحة والطول»[٣]. وإذا صدقنا كلام القالي فإنّ عهدة الاتهام تقع على عاتق ابن دريد. ولكن ابن دريد لم يوضح الأساس الذي بنى عليه اتهامه، بل أطلقه عارياً، واكتفى بامتداح القصيدة والإشارة إلى براعة خلف الشعرية، وقيل أيضا: «ما ازدحم العلم والشّعر في صدر أحد ازدحامهما في صدر خلف الأحمر و ابن دريد»[٤].

آراء النقاد والأدباء في نحل القصيدة وعدم إصالتها

---

١ – انظر: البدوي، **دراسات المشرقين**، ص ٣٥.

٢ – بلاشير، **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ص ٣١٦.

٣ – انظر: كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، نقل إلى العربيه: عبدالكريم النجّار، ص ١٠٦ و ١٠٥.

٤ – مصطفى صادق الرّافعي، **تاريخ آداب العرب**، دارالكتب العلمية، ج١، ص ٣١٨.

للشنفرى أشعار متفرقة كثيرة توجد في كتب مختلفة تاريخية وأدبية كالأغاني والمفّضليات وكلّها في وصف الطبيعة وكيفية المعيشة في الصّحراء. ولكن من أهم ما لدينا حتى الآن هي قصيدة لامية العرب التي كانت موضع عناية الأدباء والأساتذة.

يقول بروكلمان: إننا لانعرف أول من سمّاها وما هو وجه تسميتها، نعم قيل بأنها لم يعرفها كثير من قدامى الأدباء[١]. ومن المحتمل كلّ الاحتمال أنّ بناءها تماما في زمن كان العرب والعجم يكافحون بعضهم بعضا فاصطنعها الرواة ردّة فعل لما سمي بالشعوبية[٢]. وبما أنّ حركة الشعوبية كانت نتيجة حكم الأمويين الذين يفتخرون بالفضائل الخليقة للعرب وفضلهم على العجم فمن الطبيعي أن تنعكس تلك التطورات الأدبية على الأدب، والشعر خاصة، في العالم العربي. فقد قيل بأّن هذه القصيدة من فعل الشعوبية الذين كانوا يريدون تشويه صورة العرب في هذه القصيدة فكما ذكرنا أن أول من اتهم خلف الأحمر بوضع هذه القصيدة، صاحب كتاب **الأمالي** أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي.[٣] وإذا صدقنا كلام القالي فإنّ عهدة الاتهام تقع علي عاتق ابن دريد. ولكن ابن دريد لم يوضح الأساس الذي بني عليه اتهامه، بل أطلقه عارياً، واكتفى بامتداح القصيدة والإشارة إلى براعة خلف الشعرية، فهو، كما قال عنه، كان أقدر الناس على قافية.

وهناك موقف يعدّها منحولة ويتغافل عن ذكرها في مؤلفاته ولا يأخذ منها أو يشير إليها كما فعل صاحب «الأغاني» وصاحب «لسان العرب». وموقف لم يكترث للتّهمة فعمد إلى العناية بها وشرحها. ويذكر الدكتور يوسف خليف في كتابه «الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي» أنّه وجد لها أكثر من عشرين شرحاً في فهرس دار الكتب المصرية، وأبرز هذه الشروح وأقدمها شرح أبي القاسم الزمخشري (ت. ٥٣٨ ه).

---

[١] – كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة: عبدالحليم النجار ، ج ١ ،ص ١٠٥.

[٢] – عبدالجليل، **تاريخ ادبيات عرب**، ترجمه آذرتاش آذرنوش ، ص٤٤.

[٣] – انظر: كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة: عبدالحليم النجار، ص ١٠٦ و ١٠٥

وقد كشف ناصر الدين الأسد في كتابه «**مصادر الشعر الجاهلي وقيمته التاريخية**» أسباب ودوافع النحل، وأن «لامية العرب» ليست من الشعر الجاهلي وإن نظمت بلغته وتقاليده الفنية، وأنها منحولة على الشنفرى وإن وردت في ديوانه.

محمد مهدي البصير في كتابه «**عصر القرآن**» اعتبر القصيدة منحولة على الشنفرى، ويذهب إلى أنها تسيء إلى العرب، فهي شعوبية لأنها تصف العرب باللصوصية وقتل النساء والأطفال وأكل التراب.

ويوسف خليف، محقق ديوان الشنفرى يرى أن ابن دريد الذي اتّهم خلفاً بوضع القصيدة ونحلها على الشنفرى كان قريب العهد به، فهو من رجال القرن الثالث الهجري، وكان على صلة بتلاميذ المدرسة البصرية وأعمالها.

لكنّ علي ناصر غالب، محقق ديوان الشنفرى، أكد نسبتها إليه وأثبتها في ديوانه كما جاءت في رواية أبي فيد مؤرج بن عمرو السدوسي (ت ١٩٥ هـ) دون أدلة.

وقال عبد المعين الملوحي في كتاب «**اللاميتان**»: إنّ لبعض هذه الحجج نصيباً من المسوغات، ثم ناقش البصير، وفند حجج خليف، و لم يشر لما نقله أبو علي القالي عن ابن دريد، وأقوى حججه هي عناية شرّاح القصيدة بها، ومنهم أبو القاسم الزمخشري.

كما أنّ إميل بديع يعقوب محقق ديوان الشنفرى وشارحه فقد رجّح نسبة اللامية للشنفرى ترجيحاً قوياً، وذلك في معرض ردّه على يوسف خليف في عدم استشهاد اللسان بأبيات اللامية وإهمال ذكرها، حيث أورد ثلاثة أبيات وشطرا من اللامية، منها بيتان مع نسبتهما، والأبيات هي:

ولا جُبَّـأٍ أَكْهَـى مُـرِبٍّ بعِرْسِـهِ يُطَالِعُهـا في شَأْنِـهِ كَيْفَ يَفْعَـلُ

ورد في اللسان في مادة (كها).

أَوِ الخَشْـرَمُ المَبْعُـوثُ حَثْحَثَ دَبْـرَهُ مَحَابِيـضُ أَرْدَاهُـنَّ سَـامٍ مُعَسِّـلُ

ورد في اللسان في مادة (حبض).

وأَصْبَـحَ عَنّـي بالغُمَيْصَـاءِ جَالسـاً فَرِيقَـانِ: مَسْـؤُولٌ وَآخَرُ يَسْـأَلُ

ورد في اللسان في مادة (غمص).

فَإنْ يَــكُ مِنْ جِــنٍّ لأبْــرَحُ طارِقــاً وإنْ يَكُ إنْسَــاً ما كَها الإنسُ تَفْعَلُ

ورد عجزه في اللسان في مادة (كها)[1].

ويذكر الدكتور إميل بديع يعقوب عددا من الكتب القديمة التي نسبت اللامية للشنفرى، منها الأشباه والنظائر، وخزانة الأدب، وذيل الأمالي، وشرح شواهد المغني، والغيث المسجم في شرح لامية العجم، والمقاصد النحوية[2].

فالقصيدة إن كانت صحيحة أصيلة فإنّها حقيقة ضائعة بين خصومات الكوفيين والبصريين وتلاميذهم، وابن دريد أميل لآراء البصريين، وكان يوسف خليف على حق حين حمله طولها على الشك فيها، كأنها قصيدة تجريدية، لا ترتبط بمناسبة ولا تشير إلى مكان محدد، أو زمان معين، أو حدث بذاته. وهذا لا ينطبق على الشنفرى نفسه، فتائيته المفضلية مثلاً قيلت في غزو بني سلامان، وبائيته في غارة على عوص، حي من بجيلة، فيها ما حدث له ولصحبه في الغارة، وليس له شعر قيل في غير مناسبة.

مضامين القصيدة

عندما نطالع القصيدة، نجد فيها نوعين من الموضوعات: نوع إيجابي وآخر سلبي. فالموضـــوعات السلبية هي الموضوعات التي ترتبط بالجاهلية من العصبيات القبلية والغارة وعدم الاهتمـــام بالنظافـــة وغيرها.

أما الموضوعات الإيجابية فهي تشمل: النفس البدوية العزيزة أمام خشونة الصحراء وقسوتها وإبـــاء الضّيم والصّبر وإيثار الوحوش على قومه الذين طردوه، فيقول عنهم مثلاً:

ولي دُونكـــم أهلـــونَ ســـيدٌ عملّـــسُ وأرقـــط زهلـــول وعرفـــاء جيـــألُ[3]

فقد فضّل وحوش الصحاري والبوادي على قومه. يقول:

لَعَمرك ما في الأرضِ ضـــيق علـــى امـــرئ سَـــرى راغبـــاً أو راهبـــاً وهـــو يعقـــلُ

[1] – الشنفرى، **الديوان** ، جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب، ص١٧.

[2] – **المصدر نفسه**، ص١٦.

[3] – **ديوان الشنفرى**، ص١٢٨.

وإنّــي كفــاني فقــدُمن لــيس جازيــاً بحُســـني ولا في قربــــه متعلَّـــــلُ
ثلاثـــــة أصــــحاب: فـــؤاد مشـــيع وأبـــيضُ إصـــليتٌ وصــــفراء عيطــــلُ[١]

فهو يعتقد بأنّ الأرض واسعة علي الذي يريد أن يتفكر ويذهب في طرق النجاح والفلاح ويقول أيضاً كفاني بدل قومي، فؤادي الشجاع وسيفي الثقيل الماضي وقوسي الطويلة العنق لأنّهــا أعــواني وجلسائي في كلّ الظروف.

وفي أبيات أخرى نجد أوصافه وأخلاقه الكريمة التي فيها من إباء الضّيم والذلّة وعدم خضــوعه للمذلّة فيقول:

أديم مطـــالَ الجـــوع حتّـــى أميتُـــه وأضـــربُ عنـــه الـــذكرَ صَـــفحاً فأذهـــل
وأستفّ تربَ الأرض كـــي لايـــرى لـــه علـــى مـــن الطّـــولإمرؤٌ متطـــولُ[٢]

إنّه أراد أن يعيش لنفسه عيشة مكرمة ولهذا نحن أمام شاعر صبور علي الجوع ورجل أبيّ لا يريد الطول من أحد وكان التّخلق بهذه السّجية صعباً حتي أنهّ كان يبلع التراب لرفع الجوع ومجاراة الأيـــام وإنه قوي على الصّبر يقول:

فإمـــا تـــريني كابنـــة الرمـــل ضـــاحيا علـــى رقـــة أحفـــي ولا أنتعـــل
فـــإني لمـــولى الصـــبر اجتـــاب بـــزه على مثل قلب السّـــمع والحـــزم أتنعـــل[٣]

في الأبيات المذكوره يرى بأن الفقر لا يستطيع أن يسيطر عليه لأنّه لبس ثياب الصـــبر الـــذي يفضّله على الترف الذي هو بجانب الذّلّ، فإنّه صبور في هذه الأوقات كالحية البارزة للشمس على رقة الحال.

أو في مكان آخر أشاد كثيراً بأخلاقه الحسنة، حيث لا يفرح كثيراً عند إقبال النعمة ولا يحـــزن عند إقبال المصيبة. فهوفي حالة واحدة في الظروف الفرحة والمحزنة دائماً

فـــلا جـــزعٌ مـــن خلّـــة متكشّـــف ولا مـــرح تحـــت الغـــني أتخيـــل[١]

---

[١] - **المصدر السابق**، ص١٢٨.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ١٢٩.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ١٤٥.

فإنه رجل ذو حالات هادئة لطيفة. يقول لا أرى في الفقر والبؤس عذابا وتقشّفا كما أنه لا يرى الغناء فخرا يهتمّ بأمره وعنده كراهية ومنافرة كثيراً في ترجيح أحدهما على الآخر.

ولكن في هذه القصيدة صفات سلبية أيضاً ووجودها بسبب أنّه عاش في الجاهلية ولا يمكن لـه أن ينفصل عن أخلاقهم السلبية التي كانت اعتبرت من الأمور النبيلة الشريفة لدي الانسان الجـاهلي كالغارات والقتل والنهب. يقول:

فأيمـت نسـواناً، وأيتمـتُ ولـدة، وعدتُ كما أبـدأتُ واللّيـلُ أليـلُ[٢]

إنّه يفتخر بعمله في قتل الرّجال وإبقاء نسائهم أرامل لأنّه رجلٌ يغير على قبائل كثيرة في اللّيـل ويفتخر بسرعته، لأنّ مثل هذه الغارة والسّرقة المخيفة تدلّ علي شجاعة الشـخص وقوّتـه حسـب العقيدة الجاهلية:

وضـافٍ إذا هبّـتْ لـه الـريحُ طـيرت لبائـدَ عـن أعطافـه مـا ترجّـلُ
بعيـد بمـسّ الـدّهنِ والفَلـي عهـدُه له عَبَسٌ عافٍ من الغَسـلِ مُحـولُ[٣]

فأنّ للشّاعر، كما قال نفسه، شعر مجتمع فيه الوسخ لبعده بالنظافة والإفتلاء حتى تظنّه علاه مـن الإبل ما تعلق بأذنابه من الأبعار والأبوال الجافة في أذنابه.

وهكذا نرى أنّ لامية الشنفرى لا تستحق أن تُنسب للعرب الذين طهّرهم الإسلام ونظّفهم، فإن قيل إنّ القصود بهم عرب الجاهلية نقول إن الاعتناء بالنظافة الشخصية واستعمال الدهن والعطر يُعتـبر جزء من شخصية الإنسان، والواقع أنّ الشنفرى يفتخر بصبره على تلك الحال الصعبة، وعلى كلّ حال كلتا الحالين مرفوضتين.

أما ظلم الآخرين أو الاعتداء عليهم وقتل النفس المحترمة دون مسوّغ عقليّ فمرفوض عقـلاً ولا فرق في ذلك أن يكون قبل الإسلام أو بعده، وما حلف الفضول في مكة قبـل الإسـلام إلا صـورة واضحة لذلك الرفض، وقد عمل الإسلام على تقنين تلك الأمور وإضفاء طابع رسمي عليها.

---

[١] – **المصدر السابق**، ص ١٤٧.

[٢] – **المصدر نفسه**، ص ١٥١.

وهذه الأوصاف أيضا لا يطلقها أحد من فخر لأنها تعدّ من الأخلاق السّيئة التي ليس فيها شيء من السّيادة أوالمروءة بل تُعدّ المروءة من ميزات الصعاليك وصفاتهم فكانت قلة الزاد والحمية وعدم التعاشر مع الأغنياء ومعاونة الفقراء من صفات الصعلوك الحقيقي كما يقول عروة بن الورد الشاعر الصعلوك المشهور:

لحى ا... صُعلوكاً، إذا جنَّ ليلُه مصافي المُشاش آلفاً كلّ مَجزِر
يعُدّ الغِنى من دهره كلّ ليلة أصابَ قِراها من صَديق ميسّر
ينام عشاءً ثمّ يصبح ناعساً يحتُّ الحَصى عن جنبه المتعَفِّر
يعين نساءَ الحيّ ما يستعنَّه فيُمس طليحاً كالبعير المُحَسَّرِ[١]

وكما نشاهد في الأبيات المذكورة – كما هو الظاهر – قد لعن الشاعر صعلوكاً يختار العظم اللين ويأنس مواضع أكل اللحم من الإبل وإذا ملأ بطنه من طعام صديق لهُ هو ميسّر عدّ ذلك غنى و لم يهتمّ بشيء آخر من حاجة الآخرين من الفقراء والمحتاجين وينام أيضا لدناءة نفسه فلا يغزو ليلاً ثم يأتي الصباح عليه وهوناعس أو جائع يحتّ ما لصق به من الحصى ويتابع وصف الصعلوك بأنّه يعين نساء الحيّ في ما احتجن إليه، لايمتنع من قضاء ما يكلّف به ولا يأنف ولا يزال كذالك طول يومه حتى يمسي كالبعير التّعب. فنحن نشاهد القيم الأخلاقية في الأبيات المذكورة في وصف الصعلوك وليس فيها غارة على الضّعفاء أو النّساء الضعيفات اللّاتي يقتل الصّعاليك أزواجهنّ يؤتمون أطفالهنّ، بل الدفاع عنهن هو المروءة ويعدّ من الصّفات الحسنة للصّعاليك.

مقارنة مضامين اللامية بمضامين قصائد أخرى

عندما نطالع الأدب الجاهلي وأشعار هذا العصر نجد كثيراً من الشعراء المجيدين كامرئ القيس وطرفة بن العبد والنابغة الذّبياني وغيرهم من أصحاب المعلّقات السّبع والمعلقات العشر الذين أشاد بهم الأدباء والنقاد. وإنّي استشهدت بأبيات من أشعار الشّعراء الجاهليين لإثبات أنّ أشعارهم المذكورة أشعار رائعة. ونحن هنا نريد مقارنة أشعارهم بقصيدة الشنفرى من حيث المحتوى، وخاصة السجايا الخلقية الحسنه كإكرام الضيف والوفاء والكرم والصبر وغيرها، فهناك علاقة قوية بينها.

[١]- بطرس أفرام البستاني، **أدباء العرب**، ج١،ص ٢٢.

وفي أشعار أبي خراش الهذلي نجد تشابهاً كثيراً بين أشعاره وبين أشعار الشنفرى في وصف نفسه الأبية وصمودها أمام الجوع والمشاكل في حياته:

وإنّي لأُثوي الجوعَ حتى يملّني فيذهب لم يدنسْ ثيابي ولاجرمي
وإغتبق الماءالقراح فانتهى إذا الزّادُ أمسى للمُزَلَّجِ ذا طعم[١]

فهو يفتخر بصبره على الجوع حتى يملّ الجوع فينصرف عنه ويسكن ألمه، وهو يستعيض عن الطعام بالماء الخالص غير الممزوج بغيره من السوائل المغذية. وادعى لنفسه كثيرا من الأوصاف الحميدة التي لم يكن فيها أقلّ درجة من الشنفرى.

ونجد الحكم الجميلة عند زهير بن أبي سلمى الشاعر الجاهلي الآخر، وقد كان شعره قمة في الفصاحة والبلاغة والحسن والجمال والحكمة:

ومهما تَكن عند امرئ من خليقةٍ وإنْ خالها تخفى على الناس تعلم
لسانُ الفتى نصفٌ ونصفٌ فؤادهٌ فلم يبقَ إلّا صورةُ اللّحمِ و الدّمِ[٢]

يقول إن كان للإنسان صفات خلقية مستترة سيعلمها الناس، لا محالة، ولن تخفى عليهم. وفي البيت الثاني، يتحدث عن أهمية لسان المرء في الكشف عن شخصيته، مؤكدا أنّ اللسان والفؤاد عضوان رئيسيان لكل إنسان، أي في تكوين شخصيته، فهما أصلان وما اللحم والدّم الّا صورة ظاهرية للإنسان. فنحن نشاهد بأن الشاعر جرّب خبرته وخلق أفضل صورة من التجارب الخلقية كأنّه رسّام ماهر يرسم لنا لوحات جميلة من أفكاره في هذه الأبيات.

وفي أبيات أخرى في هذا المجال نرى معرفة عقلية وخلقية ليس أقلّ درجة من لامية العرب. يقول زهير:

مَتى تبعثوها تَبعثوها ذميمةً وتَضرَ إذا ضرّيتموها فَتضرمِ
فَتعرككم عَركَ الرّحى بثفالِها وتلقح كشاًفا ثُمّ تُنتَج فَتُتئم[٣]

---

[١] – صنعي السكري، **شرح ديوان الهذليين**، ج٢، ص١٢٧

[٢] – زهير بن أبي سلمى، **الديوان**، ص٨٨.

[٣] – **نفس المصدر**، ص٨٢. **الضرى:** شدة الحرب واستعار نارها، **ثفال الرحى:** خرقة أو جلدة تبسط تحتها ليقع عليها

فالشاعر قد استنكر الحرب ووصف شدتها التي نجدها بكثرة. فيحثّهم بكلمات حكمية على التمسّك بالصلح ويعلّمهم سوء عاقبة نار الحرب وبالغ في تحليلها العقلي باستتباع الشّر شيئين:أحدهما جعله إياهما لاقحة كشافا والآخر إتآمها.

في القصيدة آراء في الحكمة المفهومة من خلالها ودعوة الناس لترك الحروب. ولاشك أنّ هذه الآراء صادرة عمن يريد اصلاح الخلق الذي يرفرف علي معنويات الشعر وأحاسيسه. لهذا كان له في أبياته فضل كبير في توطيد المكارم الخلقية والفضائل الانسانية في ذاك العصر مع كثرة استعمال معان مبتكرة كما كان يكثر من الحكم والامثال لتصوير فلسفة تجريبية. وقد كانت آراؤه الحكيمة من الجمال بحيث سمّي أسلوبه في الحكم بالأسلوب التعليمي في حسن اختيار الألفاظ والعبارات وفي الوضوح الفكري[١].

فمع أنّ هؤلاء الشّعراء ممثّلون لحياة الجاهليين من الثقافة والحياة والأخلاق وغير ذلك وقصائدهم مشهورة بالمعلقات بسبب حسنها وكمالها لكن لم تلحق الأشعار المذكورة بالعرب و لم تُنسب لهم؟ إنّنا لانجد موضوعا خاصاً يدفعنا إلى الإقرار بتفضّل اللامية علي غيرها أو كانت هناك موضوعات خاصّة تميزها عن سائر الأشعار الكثيرة الواردة من الجاهليين. نحن نعتقد بأنّ المباحث الأخلاقية موجودة في معلقة امرئ القيس أوفي معلقة زهير أوعند سائر أصحاب المعلقات والشّعراء المشهورين علي الأقل، فلماذا نسمّي قصيدة الشنفرى بلامية العرب فقط؟

من الأقوال التي قيلت في هذا المجال التعصب العنصري، وهو من العوامل التي تلعب دوراً هاماً في هذه التّسمية، حيث جعلوا هذه القصيدة في معارضة لامية العجم، لأنّ الطغرائي أنشد قصيدته المسماة بلامية العجم فاختير عنوان لامية العرب لهذه القصيدة كذلك[٢].

وفي جانب آخر فانّنا نجد الصفات الإيجابية في كثير من أبيات أخرى من المعلقات كامرئ القيس والنابغة الذبياني وعنترة بن شدّاد وغيرهم الذين استشهد العلماء بها بسبب حسنها حتى أصبحت

الطحين. **اللقح واللقاح:** حمل الولد. **الكشاف:** أن تلقح النعجة في السنة مرتين. **الإتآم:** أن تلد الأنثى توأمين.

[١] – انظر:حناالفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، ص ٢١٩.

[٢] – انظر:حفني: ٩١.

بعضها مثلاً بين الناس. فكيف تصلح تلك القصيدة لتكون نموذجا للأخلاق الكريمة للعرب، وفيها صور سالبة كثيرة من قتل ونهب وسرقة وصور مقزّزة؟ من الممكن أن تسميتها كانت نتيجة العصر الأموي الذي جرت فيه الإثارة العنصرية والقومية العربية وتغليب العنصر العربي والمفاهيم الجاهلية، سلبية كانت أو إيجابية ولا ريب أن لهذا دورا هاما في زرع بذور التفرقة العنصريه بين العرب والعجم لتظهر إلى الوجود في القرن الرابع الهجري ممثلة بشجرة الشعوبية التي سقتها وغذتها ظروف مؤاتية تسلّط فيها العنصر الفارسي على العنصر العربي سياسيا وأرض خصبة، فتصوّر الشعوبيون المعادون للعرب وللفرس على السواء أنّ الفرصة مؤاتية فألصقوا هذا الاسم بالعرب وذلك لإعجاب كثير من الأدباء بهذه القصيدة من الناحية الأدبية، فقاموا بشرحها، حتى إنّ الطغرائي نظم لاميته المعروفة بلامية العجم معارضة لها. إضافة إلى ذلك محتواها الفخري يلفت انتباه القارئ إلى هذا العصر ممّا يسبّب تعاون النّص والمحتوى في إيصال المعنى، أي إثبات أنّ هذا المشروع الأدبي مع هذه المعاني زادت أهميته واهتمّ به الكثيرون. وتسميتها كانت في هذه الآونة، على أنّ كثيرا من الشّعراء لم يستطيعوا أن يخلصوا من الانتماء القبلي القديم وظلوا يفخرون بأنسابهم وأيام قبائلهم في الجاهلية[١]وشاع فضل العرب على العجم وطبعا هذه القضايا أثرت في النظم والنثر.

إضافة إلى ذلك فإنّنا لا نرى القصيدة المسماة بلامية العرب إلاّ في القرن الرابع، كما أشرنا، فمن الممكن أن تكون التعصّبات العنصرية قد اشتدّت في هذه الآونة، تلك التعصبات التي أشعل نارها الأمويون، ويمكن الإشارة أيضاً إلى أن تسمية لامية العجم كانت في زمن حكم السلاجقة في القرن الخامس الهجري، حيث نبغ الطغرائي في الأدب العربي، وفي الشعر خاصة، وأشهر شعره قصيدته التي "سماها لامية العجم معارضةً للامية العرب للشنفرى"[٢]. وفيما يعتقد عمر فروخ أن الذي أطلق اسم لامية العجم على قصيدة الطغرائي الآنفة الذكر هو الطغرائي نفسه، يعتقد صلاح الصفدي أنّ الناس هم الذين سمّوها بذلك الاسم، حيث قال: "وحسبك أن الناس قالوا في هده القصيدة إنها لامية العجم

---

[١]- عبدالقادر القط، **في الشّعر الاسلامي والأموي**، ص ٢٧٧.

[٢]- عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي**،ج٣،ص٢٣٣.

في نظير تلك [لامية العرب]"[1] والملاحظ على النصين السابقين أنّ كلا الكاتبين قد أكّدا على أنّ لامية العجم قد نظمها الطغرائي معارضةً للامية العرب للشّنفرى. بمعنى أنّه إن كان للعرب قصيدة لامية مشهورة بالأمثال والحكم فإنّه يجب أن تكون للعجم لامية مثلها تناظرها وإضافة الشيء إلى شيء مشهور أوعظيم يدلّ على شرف المضاف فإنّ فيها الصفات العالية الإنسانية والحكم القيمة الكثيرة.

يبدأ الطغرائي لاميته بقوله:

أصالة الرأي صانتني عن الخطل   وحلية الفضل زانتني لدى العطل

فإنه يعتقد بأن جودة فكره يحفظه من الأخطاء الكثيرة بسبب كثرة الفضل وعلومه والصفات الجميلة جملته وإن كان بعيدا من الإمارة وفيها يقول:

حبّ السّلامة يثني عزم صاحبه   عن المعالي ويغري المرء بالكسل

إنه يقول حب السلامة من المهالك والأمراض يصرف الإنسان عن اكتساب الشرف والمراتب العالية.

إضافة إلى ذلك، حتى لو فرضنا أنّ المقصود بالعرب هنا هم أهل البادية والصّحراء فلا تصحّ هذه التسمية لها أيضا لأنّ القرآن سمّاهم الأعراب وليس العرب والأعراب ليس لهم فضل وكلنا نعترف بصحة قول القرآن الكريم، حيث يقول: « الأعرابُ أشدّ كفراً ونفاقاً » (توبة/٩٧)" الأعراب" في الكتب التفسيرية المعتبرة هم أهل البادية وهذا رأي اكثر المفسّرين.[2]

النتيجة

حاولنا في هذه المقاله أن ندرس سبب تسمية القصيدة المسماة بلامية العرب، مع الاهتمام بجانب المضمون والموازنة بينها وبين غيرها من القصائد الشهيرة ووصلنا إلى أنّها كانت تمتاز بميزات أدبية أدت إلى شهرتها في الأدب العربي. ولكان تلك الجماليات الأدبية لم تكن كافية لتفسّر لنا سبب نسبتها للعرب، حيث إنّ لامية امرئ القيس، وهي معلقته، كانت أجمل منها وأكثر ابتكارا للمعاني. و لم يكن

---

[1] - صلاح الصفدي، **الغيث المسجم في شرح لامية العجم**، شرح صلاح الدين الهوازي ج١ص٣٧.

[2] - انظر: **مجمع البيان في تفسير القرآن** ، فضل بن حسن الطبرسي، ج٣: ٦٢ ، و **الكشّاف** ، جادالله الزمخشري، ج٢: ٣٠٣

مضمون القصيدة هو سبب تسميتها لاحتوائه على صفات إيجابية إلى جانب أخرى سلبية. لذلك بحثنا في الجانب التاريخي وتوصلنا إلى أنّ تلك التسمية كانت نتيجة لتعصبات عنصرية كان الأمويون قد زرعوا بذورها في العصر الأموي فأينعت وأثمرت في العصر العباسي وفي القرن الرابع منه، حيث صادفت ظروفا مناسبة فاشتعلت نار التّفرقة العنصرية بين العرب والعجم فظهرت لامية العرب التي تنعتهم بأقبح النعوت. وإنّ فيها انتقادات كثيرة لقائِلِها وقد تناولت الصفات السلبية. فالعرب لا يعدّون كثيرا من الصفات المذكورة في القصيدة التي افتخر الشنفرى بها من صفاتهم.

ولو نظرنا، في المقابل، للامية العجم التي عارضتها لوجدناها خالية من الصفات السلبية ومليئة بالصفات الإيجابية التي يحق لكل شخص أن يفتخر بها. لكنّ ما غفلت عنه الشعوبية هنا هو أنّ الشاعر فيهما يتحدث عن نفسه وعن تجربته الشخصية ولا يتحدث عن قومه لا من قريب ولا بعيد ويذكر فيها ما يلائم ظروفه التي مرّ بها، بل ويشكو قومه أو دهره وحتى المقربين إليه المحيطين به.

قائمة المصادر والمراجع

١. الأب، شيخو، **المجاني الحديثة**، ط٢، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، د.ت.

٢.ابن عمر البغدادي، عبدالقادر، **خزانة الأدب**، بيروت: دار صادر، د.ت.

٣.أبي سلمى، زهير، **الديوان**، شرح علي حسن فاغور، ط ١، بيروت: دارالكتب العلمية، ١٩٨٨م.

٤.الأسد، ناصر الدين، **مصادر الشّعر الجاهلي وقيمتة التاريخية**، ط٨، مؤسّسة سلطان بن علي العويس الثقافية. د.ت.

٥.الإصفهاني، أبوالفرج، **الأغاني**، شرح: سمير جابر، بيروت: دارالكتب العلمية، ١٩٩٢ م.

٦. امرؤالقيس، **الديوان**، بيروت: دار صادر، د.ت.

٧. البدوي، عبدالرّحمن، **دراسات المشرقين حول صحّة الشّعر الجاهلي**، ط١،بيروت: دارالعلم للملايين، ١٩٧٩م.

٨. بروكلمان، كارل، **تاريخ الأدب العربي**، نقل إلى العربية: عبدالكريم النجّار، ط ٣، إيران: دارالكتاب الإسلامي، د.ت.

٩. البستاني، بطرس، **أدباء العرب**، بيروت: دارنظير عبود، ١٩٨٩م.

١٠. ج. م. عبدالجليل، **تاريخ ادبيات عرب**، ترجمه آذرتاش آذرنوش، ط٢، تهران: أميركبير،١٣٧٣ ه.ش.

١١. حتّى فيليپ، **تاريخ عرب**، ترجمه ابوالقاسم پاينده،ط٢، طهران: آگاه، ١٣٦٦ ه.ش.

١٢. حسون الرّاوي، مصعب، **الشعر العربي قبل الإسلام**، بغداد: دارالشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩ م.

١٣. حسين، طه، من **تاريخ الأدب العربي**، ط ٥، بيروت: دارالعلم للملايين، ١٩٩١م.

١٤. خليف، يوسف، **الشّعراء الصّعاليك**، ط٣، القاهرة: دارالمعارف، د.ت.

١٥. ر. بلاشير، **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة إبراهيم الكيلاني، بيروت: دارالفكر المعاصر، دمشق:دارالفكر، ١٤١٩هـ.

١٦. الرّافعي، مصطفى صادق، **تاريخ آداب العرب**، بيروت: دارالكتب العلمية،٢٠٠٠ م.

١٧. السّكري، صنعة، **شرح ديوان الهذليين**، القاهرة: دارالكتب، ١٩٩٥ م.

١٨. الصفدي، صلاح، **الغيث المسجم في شرح لامية العجم**، شرح صلاح الدين الهوازي،ط١، بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٩م.

١٩. الضبّي، مفضّل بن محمد، **المفضّليات**، شرح: أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط٨، القاهرة: دارالمعارف، ٢٠٠٦م.

٢٠. ضيف،شوقي، **تاريخ الأدب العربي**، القاهرة: دارالمعارف، د.ت.

٢١. طبرسي، فضل بن حسن، **مجمع البيان في تفسير القرآن**، قم: مكتبة آيت الله نجفي، ١٤٠٣.

٢٢. عطاء الله، رشيد يوسف، **الآداب العربية**، ط ١، عزّالدين، ١٩٨٥ م.

٢٣. الفاخوري، حنّا، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، ط ١، بيروت: دارالجيل، ١٩٨٦ م.

٢٤. فروخ، عمر، **تاريخ الأدب العربي**، بيروت: دارالعلم للملايين، ١٩٨٤م.

٢٥. القط، عبدالقادر، **في الشّعر الاسلامي والأموي**، بيروت: دارالنّهضة العربية، ١٩٨٧ م.

٢٦. المخشري، جادالله، **تفسير الكشاف**، د.م، د.ت.

٢٧. يعقوب، إميل بديع، **شرح ديوان شنفرى**، بيروت: دارالكتاب العربي، ١٩٩٦م.

أشكال الحنين إلى الماضي في شعر بدر شاكر السياب

د. سيد رضا ميرأحمدي*

د. علي نجفي أيوكي**

نجمة فتحعلي زاده***

الملخّص

إن تقنية الحنين إلى الماضي إحدى التقنيات المهمّة التي ظهرت كمصطلح نقدي في الأعوام الأخيرة عند نقّاد الأدب. هذه التقنية وإن كانت حديثة الظهور في النقد الأدبيّ العربي، لكنّ توظيفها في النّصوص الأدبية كان موجوداً، بدءً بالعصر الجاهلي ومروراً بالعصر الحديث. فالحنين إلى الماضي عند الأدباء، وخاصة الشّعراء منهم، له أسباب مختلفة، وهو منبعث من دواعٍ وعوامل كثيرة، كالعوامل الشخصية، والسّياسية، والاجتماعية، والعاطفية، وغيرها. والشاعر الذي ينـــزع نحو هذا الفنّ تؤذيه الغربة والاغتراب عادة ويتضجّر من ظروفه الراهنة، شخصية كانت أو اجتماعية، إذن بمقدورنا أن نقسّم الحنين، بناء على العوامل المذكورة، إلى قسمين رئيسين: الحنين الفرديّ والحنين الاجتماعيّ-السياسيّ. وقد ظهرت هذه الظاهرة في عصرنا الحاضر عند الشعراء العرب في ظلّ الأحداث السياسية والاجتماعية والآلام النفسيّة الفردية في البلاد العربية.

ومن أبرز هؤلاء الشعراء الذين يتجلّى الشعور بالشوق والحنين في أشعارهم هو بدر شاكر السياب (١٩٢٦- ١٩٦٤م)، رائد الشعر الحرّ، حيث حنّ إلى الطفولة والشباب والأهل والوطن. وقد توصل البحث إلى أن السيّاب، لعوامل عديدة، التجأ إلى ماضيه المفعم بالأفراح والراحة، تسلية لهمومه التي ألّمت به من كلّ جانب، ومن أهمّ تلك العوامل عاطفته الجيّاشة العميقة التي كانت تجرُّه إلى الأيام الحالمة الجميلة التي لم تتكرّر أبداً. وهذه المقالة تعمد إلى دراسة هذه الظاهرة في شعر الشاعر وأسبابها وأنواعها.

كلمات مفتاحية: الحنين إلى الماضي، السيّاب، التحسّر.

---

* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيه وآدابها بجامعة كاشان، إيران. rmirahmadi@kashanu.ac.ir

** - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، إيران.

*** - طالبة ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠٢/٠٧هـ.ش= ٢٠١٢/٠٤/٢٦م   تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/٢٥ هـ.ش = ٢٠١٢/١١/١٥م

المقدمة

يعاني الإنسان في عصرنا الراهن من الآلام والمكابد المختلفة حيثما كان، وقليلاً ما نجد بين المعاصرين من يشعر بالراحة والهدوء وفراغ البال. وإثر هذه الآلام، يتراءى لنا نوع من الشعور عند الأشخاص وهو العودة إلى ماضيهم وتذكر ذاك الماضي بصورة معظمة مفخّمة. ولعلّ الشخص يتخلص بهذه العودة والحينن والشوق إلى الماضي من المشاكل وتتسلّى همومُه بقدر الإمكان. ومن الملاحظ أنّ الشعراء العرب المعاصرين ولاسيما الرومانسيين بارعون في تصور تلك العودة والحنين في قالب الألفاظ والأخيلة والقصائد اللطيفة ذات المعنى الرومانسي. وهذه العودة إلى الماضي واستدعاء الذكريات السالفة تسمّى "الحنين إلى الماضي" في الأدب العربي و"النوستالجيا" في الأدب الغربي.

هذا وإنّ مفهوم الحنين إلى الماضي يدلّ في مصطلح علم النفس على الحزن الذي يتولّد من الميل الشديد إلى لقاء الوطن.[١] أو من التحسّر على الماضي والميل للرجوع إلى الديار والشعور بالغربة.[٢]

ومما يجدر ذكره هنا أننا لا نعثر على بحث مفصل مستقلّ لمفهوم الحنين إلى الماضي في الدِّراسات النّقدية القديمة، لكنّنا نلاحظ أنّ هذه الظاهرة برزت بوضوح في نقد الشّعر العربي المعاصر عند النّقاد، وتعرّضت النُّصوص للدِّراسة في توظيفها للتّحسّر والغربة واسترجاع الأيام السّالفة بشخصيّاتها وأحداثها، وهذا ما يجعل صاحب النّصّ يشعر بالحزن والاغتراب والحنين إلى الوطن.

ويتمثّل هذا الشوق والعودة تمثلاً جليّاً عند بعض الشّعراء العرب المعاصرين. والسّبب لهذه العودة هو أن الإنسان بطبعه يودّ لويسترجع الماضي ويحييه و«للماضي نكهة خاصة عند الأنسان لاسيّما ذلك الذي أثقلت أحزان الحاضر كاهله وأخذ الاغتراب بخناقه، فالماضي على وفق هذا التصور مرفأ يرتاده الشاعر فراراً من الألم والتماساً للراحة وإن كانت في الحلم والخيال»[٣]، ونحن نقصد في هذه الدراسة أن نفتح مجالاً في البحث للدلالة على مفهوم الحنين وكيفية استعماله في الأدب العربي المعاصر لاسيما عند الشاعر العراقيّ«بدرشاكر السياب».

---

[١]. اعتمادیان، **فرهنگ جامع فرانسه**- فارسی، ص ٤٣٦.

[٢]. پورافکاری، **فرهنگ جامع روانشناسی**، ص ١٠- ١١.

[٣]. راضي جعفر، **الاغتراب في الشعر العراقيّ**، ص٥٢.

الحنين إلى الماضي بين التراث والمعاصرة

ليس الحنين إلى الماضي ظاهرة جديدة في الأدب العربي، فالنّصوص القديمة التي بين أيدينا تجعلنا نستنتج بأنّ هذا المفهوم كان معروفاً عند النقاد، دون أن ينظروا إليه كتقنية بيانية، أي المادّة كانت موفورة لدى العرب أمّا الاسم والتعاريف أُحدثت في عصرنا المعاصر تبعاً للتيّار الغربي الذي أخذ يعالج النصوص الأدبية من هذا المنظور. إذاً يُمكننا أن نعثر على مفهوم هذه الظاهرة النقدية عند الشّعراء العرب من الجاهلية حتى الحديث؛ والبيت التالي خير مثال عليها عند الملك الضلّيل:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنـــزل بسقط اللّوى بين الدَّخول فحومل[١]

والحنين إلى الماضي يعادل النوستالجيا[٢] في الأدب الغربي تقريباً. وللنوستالجيا جذور في اللغة اليونانية؛ إذ تشير إلى الألم الذي يعانيه المريض إثر حنينه للعودة إلى بيته وخوفه من عدم تمكنه من ذلك للأبد. مضافاً الى هذا فإنّه في مرجعيته الغربية يدل على التحسّر على الماضي أو البلد الذي أُبعد عنه لأسباب[٣]، وفي أبسط تعريفها تدلّ على الرجوع إلى الماضيّ وحب شديد له واستدعاء شخصياته وأحداثه وأمكنته مع البسط والتفصيل في الذكريات التي تتعلق به. ولوأنّ هناك بعض النقاد العرب يرون أنّ «الدلالة الغربية لمصطلح النوستالجيا تبدوأكثر محدودية؛ لأنها تدلّ على حالة التحسّر التي هي مرحلة من مراحل المأساة في بعديها المكاني والزماني»[٤]، وما يستنبط من هذه الفقرة أن المفهوم الغربي مع محدوديته يماشي المفهوم العربي للحنين في كثير من الأحيان.

وأما عن سبب ميل الشاعر العربيّ المعاصر إلى هذه الظاهرة، حيث يهرب من الحاضر ويلتجئ إلى الماضي، يجيبنا الباحثون في الأدب أن رواد الشعر الحرّ في القرون الأخيرة يبحثون عن مفقود غاب عن المجتمع الإنساني منذ مدة طويلة ولهذا يعودون إلى الماضي ليجدوا مفقودهم ويتكلّموا معه ويبثّوا الشكوى إليه. وبهذا المنهج يلوذون من حاضرهم إلى ماضيهم ويتذوقون حلاوة الذكريات السابقة

---

[١]. امرؤالقيس، **ديوان**، ص ٢٥.

[٢]- Nostalgia .

[٣]. بلوحي، **الشعر العذري**، ص٦٢، نقلاً عن Grand,1954:74.

[٤]. **المصدر نفسه**، ص ٦٢.

ويقومون بإحياء الأحداث الجميلة الغابرة. وقد تكون عودة الإنسان إلى ماضيه لأسباب مختلفة تعود لشخصيّته وذاته.والعنصر المشترك الذي يدفع الناس عامة والشعراء خاصة إلى هذه العمليّة هو التضجّر والملل والشعور بعدم الرضا من الحياة والآلام والمكابد التي يتحمّلها الانسان في العصر الراهن.[١]

وموضوع الغربة والحنين إلى الأهل والديار والأوطان والشوق للحمى وصور الفراق وآلام الغربة كان ولايزال يسترعي أذهان كثير من الباحثين في العالم العربي، فظهور الدراسات المعنونة بـــ:«حب الوطن»، و«رسالة الحنين إلى الأوطان» للجاحظ، و«الحنين إلى الأطان» لمحمد بن مرزبان البغدادي، و«أدب الغرباء» لأبي الفرج الأصفهاني، و«الحنين إلى الأوطان» لأبي حيان التوحيدي، «الحنين والغربة في الشعر العربي» لماهر حسن فهمي، و«الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث» ليحيى الجبورى خير دليل على أهمية الموضوع. غير أنّ التقصي في هذه الدراسات واستقراء جهود الباحثين المعاصرين في هذا المجال يبدي لنا أنهم أغمضوا عن دراسة شعر بدرشاكرالسياب من هذا المنظور، بينما هذا الموضوع على أعظم جانب من الخطورة ويلعب دوراً بناءاً في تجربة السيّاب الشعرية. والدِّراسة تتوخّى لتسدّ هذا الخلل وتتناول ملامح هذه القضية وظلالها وتكشف السِّتار عن الزوايا الجمالية لهذه التقنية.

أشكال الحنين إلى الماضي

ينقسم الحنين إلى الماضي في الشِّعر العربي المعاصر إلى قسمين على الإطلاق: الفرديّ: وهي نوع من الحنين إلى الماضي بصورة تتجلّى في الذِّكريات الشخصيّة للشاعر حيث نراه في ألواح حياته من الأحداث والمواقف والمشاعر. وبعض الأسئلة التي تطرح في هذا المجال هي: ماذا حدث للشاعر في الماضي وأيّ فرح أو حزن أثّر في نفسه وبعث في أعماقه الشوق والحنين إلى ذلك الزمن؟ و... والاجتماعي: ففي هذا القسم يُساير الشاعر أفراد مجتمعه ويشاركهم في آلامهم وأفراحهم، في شقائهم وسعادهم، ويحنّ إلى ما فاهم من التراث الشعبي والقيم الاجتماعية. فالشاعر المعاصر عند تصوير هذا القسم، كأنه لسان شعبه الذي يسلّيهم عن الهموم بالخيال والرؤيا المصور في شعره ويستعطفهم.

---

[١]. ينظر: راضي جعفر، **الاغتراب في الشعر العراقيّ**، صص ٥٢-٤٩ و بطرس، **بدر شاكر السيّاب شاعر الوجع**، صص ١٥٣و ١٥٤.

غير أنّ بعض النقاد يعتقدون أن الحنين إلى الماضي على حسب التقدم والتأخر الزمني ينقسم إلى قسمين: الحنين إلى المستقبل والحنين إلى الماضي.[١] ولكنّ القسم الأول من القسمين يبدو مستحيلاً؛ لأنّ الإنسان لا يتحسّر على ما يحدث له في المستقبل، بل يأمله أو يتحسّر على الغموض الذي لا ينكشف له، بل التحسّر كلّه يحدث لما مضى وفات وغبر.

بدرشاكرالسيّاب واتجاهه نحو الحنين إلى الماضي

إنّ السيّاب شاعر عاش طوال حياته يحلم بالطفولة والعودة إلى الأم ويرى الماضي عزاء عن الحاضر، بل هو يزخرف الماضي؛ لأن في ذلك التمويه تعويضاً عن قسوة الحاضر.[٢] وهو شاعر ذوحبّ شديد للماضي وتذكر ما فيه من الأفراح والسعادة وقد نجح في الرَّبط بين الماضي والحاضر، كما يرى النقاد أنه استطاع أن يجدّد الشعر العربي بطريقة لم تسمح له أن يقطع صلته بالماضي، وفي الوقت نفسه لم تمنعه من أن يكون ذا علاقة وثيقة بالحاضر.[٣]

فالشاعر عاش حرمان عاطفة الأمّ وحنانها، وعاش فقد جدّته، كما عانى من حرمان الحب لحبيباته والفشل في حبّه، وفي نهاية حياته عانى آلاماً فظيعة، فهذا كله جعل السيّاب شاعراً ينظر إلى الحياة نظرة خائب، لذلك نراه في السنين الأخيرة من حياته أصبح لا يطيق ولا يحتمل شيئاً، فيحنّ إلى الموت تخلصاً من هذا العيش المرهق. فالنظرة الفاحصة إلى حياة بدرشاكر السيّاب تتبيّن لنا أنّه يميل الى الحنين لبعض العوامل أهمّها:

١- موت الأمّ المبكر: والسيّاب كان في السادسة من عمره حيث فقد عاطفة الأمومة وملجأ أمن يلوذ به؛ إذ حُرم بفقد الأمّ مِن دفئها ولطافتها وهذه المصيبة المرّة التي أثّرت فيما بعد في نفسية الشاعر هي من أهم عوامل الانصراف إلى الحنين عنده.

---

[١]. غني بور ملكشاه، **امام زمان(عج) نوستالژی آینده**، ص ١٢٧.

[٢]. عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ص ٧١.

[٣]. بلاطة، **بدر شاكر السيباب حياته و شعره**، ص ١٩٢.

٢-زواج الأب الثاني وفقدان عطوفته: ويبدوأن هذه الحالة الجديدة قد زادت من عمق آلامه وأيقظت شجونه[١]؛ لأنّ الأب انشغل عن الإبن بالزوجة.

٣-موت الجدة: عاش السيّاب في أحضان جدّته لأبيه بعد موت الأم وهي التي بذلت قصارى جهودها لتربية الطفل والعطف عليه. ولكن بعد مدة ماتت الجدة، والسيّاب ذاق مرارة فقدان العطوفة وحرمان الأمومة مرة أخرى. والحق أنّ موت الجدّة أثّر في أعماق السيّاب تأثيراً كبيراً حتى رثاها قائلاً:

أسلمتـــني أيدي القضا للشجون إذ قضى من يردّنـــي لســـكونـــي

قد فقدت الأمّ الحنون فأنستـــ ـــني مـــصاب الأمّ الرؤوم الحنون[٢]

فهذه القصيدة الرثائية لجدّته رثاء وجداني مفجع، يذكر فيها الشاعر ما عاناه من الآلام وما تحملته من خطوب ويذكر موتها ودفنها ويشكوالوحدة دونها. والقصيدة مفعمة بحسّ الافتقاد واللوعة، والخطاب موجّه إلى القبر أن يكون رحيماً عليها كما هي ربّت اليتامى بلين ومودّة.[٣]

أيها القبر كن عليها رحيماً مثلما ربّت اليتامى بلين[٤]

٤-الحبّ الفاشل: عاش السيّاب عدة تجارب غرامية، ينتقل خلالها من امرأة إلى أخرى، فلم يظفر لدى أيّ منهن بما يعوضه ما افتقده من حنان الأم وعطف الأب، و لم يجد فيهن من تُبادله الحبّ أولاً وتشاطره آلامه وآماله ثانياً، غير أن افتقاره إلى الحدّ الأدنى من الوسامة حال بينه وبين مبتغاه[٥]. وهذه الظروف أثرت عليه وجعلته يذكر الماضي وحبيباته في الكثير الأكثر ويتجلّى أحد أسباب ذكر الماضي والرجوع إليه هو الشوق إلى الحبيبات لما فيه من الفشل واليأس، فالشاعر يعترف بأن جميع النسوة اللاتي أحبّهن لم يبادلنه الحب و لم يعطفن عليه:

---

١. الخير، **موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث**، ص ١٥.

٢. السيّاب، **ديوان**، ج ٢، ص ١٠٢.

٣. حاوي، **بدر شاكر السيّاب شاعر الأناشيد و المراثي**، ص ٦٦.

٤. السياب، **ديوان**، ج ٢، ص ١٠٣.

٥. راضي جعفر، **الإغتراب في الشعر العراقي**، ص ١٧.

وما من عادتي نكران ماضي الذي كانا/ ولكن كلّ من أحببتُ قبلك ما أحبوني/ ولا عطفوا عليَّ؛ عشقت سبعاً كنّ أحيانا.[١]

٥-التوجّع من السّقم: كان السيّاب قد أصيب بمرض عضال لم يمهله؛ إذ أخذ يشكو من ضعف في ساقيه، فدخل المستشفى وعجز الأطبّاء عن علاجه وظلّ يتردّد بين مستشفيات الكويت وباريس ولندن وبيروت. «فقد شكلت هذه السنوات الأخيرة بين عامي ١٩٤٤ – ١٩٦٠ مأساة السياب الصحّية والاجتماعية، حيث عانى الموت بين ضلوعه والحال ليس لديه إلا صوته ومناجاته الشعريه»[٢]. لهذا يمكن القول إنّ العودة الوهمية إلى ماضيه السالم أصبحت ملجأه الأخير من وجع حاضره الذي يخزه كلّ لحظة.

أشكال الحنين إلى الماضي عند السيّاب

إن بدر شاكر السياب عاش في حياتين منفصلتين: واحدة اجتماعية سويّة، مارس فيها نشاطه السياسي والوظيفي كالآخرين، وثانية عاطفية معقدة، أرهقته بطفاليتها، وأغرقته في لجج الماضي، فبدا منقسماً وغير قادر على التوفيق بين شطريه ورجع إلى الماضي استرداداً لحريته المسلوبة منه.[٣] وإثر هذه الظروف والحالات نرى أشكال الحنين عنده كالآتي:

١- الحنين الفرديّ: يتعلق هذا القسم من الحنين بحياة السياب الشخصيّة وتجربته الفردية وما يتضمنه، كالرجوع إلى طفولته وقريته وأمّه وحبيباته وأسرته، ما يجدر تفصيلُه هنا.

أ- **الحنين إلى الطفولة:** من غير شك أنّ الحنين إلى الطفولة أحد الموضوعات الرئيسيّة في شعر الرومانسيين[٤]، ويذهب النقّاد إلى أن تذكار طفولة السيّاب يلعب دوراً هاما في دواوينه الشعريّة، وحب الطفولة عنده بذكرياته المَرِحة شيء لا ينكر، فإحسان عباس يرى أنّه «من يقرأ شعر السياب

---

[١]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٦٣٩.

[٢]. الخير، **موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث**، ص ٢٠.

[٣]. بطرس، **بدر شاكر السيّاب شاعر الوجع**، ص ١٥٦.

[٤]. حاوي، **بدر شاكر السيّاب شاعر الأناشيد و المراثي**، ص ٧٢.

سيلحظ فيه ذلك الحب العنيف لكل مظاهر الطفولة، وهو حبّ لم يتغير لحظة ولا اعتراه أيّ وهن».[١] فهو الّذي عاش في طفولته في «جيكور»، يلعب مع الأطفال الآخرين عند نهر بويب، ويذكر في قصائده ما رأى في الأيام السالفة حيث يقول في قصيدته «النهر والموت»:

بويب... بويب...أجراس برج ضاع في قرارة البحر/ الماء في الجرّار والغروب في الشجر/ وتنضح الجرّار أجراساً من المطر/ بلّورها يذوب في أنين/ «بويب يا بويب:!»/ فيدلهمّ في دمي حنين/ إليك يابويب، يا نهري الحزين كالمطر.[٢]

يمثّل هذا المقطع موقفاً من الذاكرة أو الماضي، فيعود الشاعر بنا إلى أيام الطفوله والأحلام الأسطورية الجميلة. «بويب» يمثل الماضي ولا يقتصر هذا الماضي على ما يخصّ الشاعر، ولكنه يمثل ما يخص الطفولة بشكل عام، وببيان آخر أصبحت هذه التجربة الذاتية عامّةً لمقدرة الشاعر العظيمة في التعبير، لذلك يعاني السيّاب في هذا المقطع فقدان ذاك المكان وذاك الزمان. تأسيساً على هذا الفهم فالمقطع يشكل حنيناً جازماً إلى جكيور والريف من خلال الحنين إلى هذا النهر، وكأن الماضي أو الطفولة أجراس برج ضاع في قرار البحر كما تضيع مياه بويب في النهاية.[٣]

وفي قصيدة أخرى تعود إلى السيّاب كلّ ذكريات صباه، حيث يستعرض مراحل حياته ويرى أن الألم والعذاب رافقاه ولازماه، فلم ينعم بشيء من السعادة. ومضت طفولته وشبابه هدراً ويبحث في مفكرة أيامه، فلا يعثر على واحة فرح واحدة؛ لذلك يتساءل والألم يخنق صوته:[٤]

طفولتي صباي، أين... أين كلّ ذاك؟/ أين حياة لايَحدّ من طريقها الطويل سور/كشَّر عن بوابة كأعين الشبّاك / تفضي إلى القبور؟/ والكون بالحياة ينبض: المياه والصخور/ وذرّة الغبار والنمال والحديد/ وكلّ لحن كل موسم جديد:/ الحرث والبذور والزهور [٥]

[١]. عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ص ٣٩٩.

[٢]. السيّاب، **ديوان** ج١، ص ٤٥٣.

[٣]. موسى، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، ص ٢١.

[٤]. بطرس، **بدر شاكر السيّاب شاعر الوجع**، ص ٢٤٣.

[٥]. السياب، **ديوان** ج ١، ص ١٤٦.

والنصّ الشعريّ هذا يدعونا إلى الاعتقاد بأنّ الطفولة في خيال الشاعر طريق طويل لا ينتهي أبداً، وهو يراها عالم أفراحه وسعادته والكون ينبض بالحياة وهذه الحياة يشاهدها الشاعر في المياه والصخور والحرث والزهور، وكلّ هذه مشاهد الطفولة، ترتسم كروضة في ذاكرة الشاعر جعلته يبكي على أيامه الذاهبة إلى العدم.

إضافة إلى أنّنا نلاحظ لوناً آخر من الحنين في قصيدته «شناشيل ابنة الجلبي»؛ إذ يمتزج هذا الحنين والرجوع بالفرح؛ لأن تذكار الطفولة عذب وظلت صور الأولاد الصغار تراود مخيلته ويصف ألعاب طفولته مسترجعا الذِكرى:

وكنا جدّنا الهدار يضحك أو يُغنّي في ظلال الجوسق القَصَبِ/ وفلاحيه ينتظرون: «غَيثَك يا إله» وإخوتي في غابة اللعب/ يصيدون الأرانب والفراش، و(أحمدَ) الناطور نحدّق في ظلال الجوسق السمراء في النَّهَر/ ونرفع للسحاب عيوننا: سيسيل بالقَطر/ وأرعدت السماء فَرَنّ قاعُ النهر وارتعشت ذُرَى السَعَفِ/ وأشعلهنَّ ومضُ البرق أزرقَ ثم اخضرّ ثم تنطفيءُ/ وفتحت السماءُ لغيثها المدرار باباً بعد باب [١]

كما يبدومن النصّ الشعريّ فبينما هو يلعب مع الأطفال الآخرين ويصيدون الأرانب والفراش في غابة النخيل بعيداً عن البيت إذ هطل المطر وألجاءهم إلى جوسق قصبي حيث جعل جدّه يتلوعليهم قصصاً ليملأ الفراغ، بينما الناطور يدير كؤوس الشاي.

ب- **الحنين إلى جيكور:** السيّاب من أعمق الشعراء العرب المعاصرين إحساسا بالمفارقة، فجذوره مازالت تشدّه إلى القرية وطفولته التي ودّعها في القرية تمرح في حقول جيكور وتسبح في نهر بويب.[٢] و"جيكور" هي التي لم ينسَها أبداً وكأنها المدينة الفاضلة التي لجأ إليها الشاعر عندما أحسّ بمفارقتها والجنة المفقودة التي ضاعت ولايزال باحثاً عنها بل هي أمّه كما يقول في قصيدته "جيكور أمّي":

تلك أمي، وإن أجئها كسيحاً/ لاثماً أزهارها والماء فيها، والترابا/ هيهات... إنها جيكور: جنّة كان الصبيّ فيها وضاعت حين ضاعا.[٣]

---

[١]. السياب، **الديوان**، ج١، صص٥٩٧ و ٥٩٨.

[٢]. حسن فهمي، **الحنين و الغربة في الشعر العربي الحديث**، ص ١٥٨.

[٣]. السيّاب، **ديوان**، ج ١، صص ٦٥٦ و ٦٥٧.

ولهواء جيكور ومناظرها قوة السحر فيه؛ إذ يختزل الزمن إلى الوراء وإلى الأمام، ويسترجع أجمل لحظات العمر، أو يستشف المرحلة الآتية، فتنسحب عليها كآبته ويأسه، أو تفاؤله وسعادته، فتزهو الربوع، وترتدي حلة ربيع دائم[١]:

جيكور، جيكور، يا حقلاً من النور/ يا جدولاً من فراشات نُطاردها/ في الليل،.../... يا باب الأساطير/ يا باب ميلادنا الموصول بالرحم/ من أين جئناك، من أي المقادير؟[٢]

وفي مقارنة بين جيكور والمدينة، «يصور السيّاب أشجار المدنية كأنها أعمدة من الرخام، فلاتسقط أوراقها، ولاتصفر وكأن الشاعر هنا يصرّ على الحزن والكآبة، وأما ليل المدينة فهو ساهر أبداً لايغفو ولا ينام، وفجره يطالع أقداح الخمر التي يحييها السكارى، بينما تنعم جيكور بألوان الصيف والشتاء وتغيير الفصول لأنّه سنة الطبيعة التي لا تعرفها المدينة»[٣]؛ لذلك نراه منشداً في قصيدته "جيكور وأشجار المدينة" :

أشجارها دائمة الخضره/ كأنها أعمدة من رخام/ لاعُري يعروها ولا صفره/ وليلاها لا ينام/ يُطلع من أقداحه فجره/ لكنَّ في جيكور/ للصَّيف ألواناً كما للشتاء/ وتغرب الشمسُ كأنَّ السماء/ حقلٌ يمصُّ الماء/ أزهاره السكرى غناء الطيور.[٤]

ولعلّنا لانجانب الصواب حين نذهب إلى القول بأنّ هذه الأبيات تبيّنُ لنا أن السياب يفضّل جيكوره على المدينة، إذ يتمتّع فيها بالحيويّة والنشاط ويعيش مع الرجاء وفراغ البال، بينما لايستطيع أن يعيش في المدينة عيشاً هنيئاً، لأنه قروي المولد والنشأة. والملاحظة الهامة هي أنّ الشاعر بقدر ما كان حريصاً على جيكور كان معنيّاً بنهر «بويب» أيضاً؛ إذ يجعله نهر السعادة الماضية والطفولة المفقودة والذكريات الحلوة، ويشتاق إليه كشوق العاشق إلى المعشوق:

يا نهر عاد إليك بعـــد شتائه	صبٌّ يفيض الشوق من زفراتِهِ
حيران يرمق ضفّتـــيك بلوعةٍ	فيكاد يَصـــرع شوقه عبـــراتِهِ

---

[١]. بطرس، **بدر شاكر السيّاب شاعر الوجع**، ص ١٥٧.

[٢]. السياب، **ديوان** ج ١، ص ١٨٦.

[٣]. الشقيرات، **الاغتراب في شعر السيّاب**، ص ١٢٨.

[٤]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٦٣٣.

كم رافقتك وآنستك خطاه في غـــدواتـــه للحب أو روحـــاته
أفـــأنت تذكـــره وتحفظ عهده أم قـــد نسيت عهوده وسماته[١]

إلى أن يقول:

يا ساقي الشجرات مالك لا ترى إلا كئيـــباً لجّ فـــي حســـراته[٢]

فالشاعر هنا يزيل السِّتار عن حالته النفسيّة ويبثّ شكواه مع «بويب»؛ حيث لا يرى نفسه إلا كيئباً قد فقد آماله ويتحسّر عليها. تأسيساً على هذا الفهم يمكن القول بأن أبرز شيء يشتاق إليه الشاعر في جيكور هو «بويب» نهر ألعابه وذكرياته وطفولته وصباه، وهذا الشوق جعله يركز على ذكره في عدد من قصائده.

لكنّه بخياله المتوقّد وعشقه الأسطوري لها، يجعل منها جنّته التي تنتظر بعثها على يديه، يقول الشاعر[٣]:

جيكور... ستولد جيكورُ/ النّورُ سيُورق والنُّورُ/ جيكور ستولد من جُرحي/ من غصة مواتي، من نار رمادي/ سيَفيض البيدر بالقمعِ/ والجزن سيضحك للصبح[٤]

٣-١- **الحنين إلى الأمّ:** من المؤكد أنّ شعر الأمومة لدى السيّاب في أجلى وأسمى معانيه شكل من أشكال التذكر والحنين. ولعلّ أول ما يلفت النظر عند قراءة دواوينه هو توفّر أشعارٍ يتذكر الشاعر فيها أمّه ويشتاق إليها. وبما أن شاعرنا افتقد أمّه في طفولته، إذاً كلّ ما يكتبه من شعر فيها ينبثق مما ارتسم في ذاكرته، وجعله الرجوع إلى الماضيّ لتصوير هذا الجانب. وقصيدته «الباب تقرعه الرياح» خير مثال على هذا النوع من اللوعة وفراق الأمّ حيث يقول:

الباب ما قرعته غيرُ الريح.../ آه لعلّ روحاً في الرياح/ هامت تمرُّ على المرافيء أو محطات القطار/ لتساءلَ الغرباء عني، عن غريب أمسِ راح/ يمشي على قدمين، وهو اليوم يزحفُ في انكسارِ/ هي روحُ أمّي هزّها الحب العميق،/ حبّ الأمومة فهي تبكي: «آه يا ولدي البعيد عن الديار! ويلاه كيف تعود وحدك، لا دليلَ

---

[١]. السباب، **ديوان**، ج ٢، ص ٣٠٣.
[٢]. **المصدر نفسه**، ص ٣٠٦.
[٣]. راضي جعفر، **الإغتراب في الشعر العراقي**، ص٥٢.
[٤]. السباب، **ديوان**، ج١، ص ٥٩٨.

ولا رفيق؟»... أماه ليتك ترجعين/ شبحاً وكيف أخافُ منه وما امّحت رغم السنين قسماتُ وجهك من خيالي؟ أين أنتِ؟ أتسمعين/ صَرخاتِ قلبي وهو يذبحه الحنين إلى العراقِ؟[١]

فيرى النقّاد أن هذه القصيدة هي أكثر قصائد السيّاب تعبيراً عن جدل العلاقة بين الشاعر والامّ، وأقرب تلك القصائد إلى أدب الأمومة من وجهة النظر الفنّية والفكرية، فقد كتب السيّاب القصيدة هذه وهو لايزال في لندن، ينهش قلبه المرض ويعذّبه الحنين إلى العراق.[٢] ويعاني الغربة وينتظر في غرفته من يقرع عليه الباب وها هي روح الأم الّتي تأتيه وتستظل عليه وتشفق على ولدها.

وفي قصيدة أخرى يتذكر السيّاب أمّه أيام طفولته وفي جيكور التي يهبّ فيها نسيم الليل ويأمل أن يذهب لدى أمّه، إلى عالم الموتى وهو يعشق الموتى؛ لأن الأمّ هي أيضاً بعضٌ منهم:

نسيم الليل كالآهات من جيكور يأتيني/ فيبكيني/ بما نفثته أمي فيه من وجدٍ وأشواقِ... فما أمشي، و لم أهجرك، إني أعشق الموتا/ لأنك منه بعض؛ أنت ماضيّ الذي يمضي/ إذا ما اربدَّت الآفاق في يومي فيهديني![٣]

وبما أن شاعرنا عند إنشاد هذه القصيدة كان راقداً في المستشفى وعلى فراش المرض، وقد تحقّق له أن الأطباء يتقاصرون دون علاجه، لهذا يلوذ بأحضان أمه وينتظر خارقاً. ولعلّ الحنين إلى الأم عند السيّاب يتجلّى بصورة أوضح في قصيدته المشهورة «أنشودة المطر» التي حظيت اهتماماً كبيراً لدى نقّاد الأدب العربي المعاصر حيث صور فيها إحساسه الذاتي بالأم وحنينه إليها قائلاً:

كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:/ بأن أمّه- التي أفاق منذ عام/ فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال/ قالوا له: «بعد غدٍ تعود...» -/ لابدّ أن تعود/ وإن تهامسَ الرفاق أنّها هناك/ في جانب التلّ تنام نومةَ اللحود/ تسفّ من ترابها وتشرب المطر.[٤]

هذه فاجعة اليتم كما أخبر السيّاب عنها بنفسه عندما توفيت عنه والدته، يلحّ في السؤال عنها فيواعدونه، ثم يدرك أنها عادت إلى رحم الأرض والتراب وإنها انحلت في عناصر الطبيعة.[٥]

---

[١]. السياب، **ديوان**، ج ١، صص ٦١٥–٦١٧.

[٢]. القنطار، **المرأة في حياة السيّاب و في شعره**، ص ٩٧.

[٣]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٦٧٣- ٦٧٢.

[٤]. السياب، **ديوان**، ج١، ص ٤٧٥- ٤٧٦.

[٥]. حاوي، **بدر شاكر السيّاب شاعر الأناشيد و المراثي**، ج٢، ص ٧٧- ٧٨.

ج- **الحنين إلى حبيباته:** الأمر الّذي يلفت النظر في قراءة حياة السيّاب هو أنه عانى معاناة كثيرة وقلقاً نفسياً شديداً من تجاربه العاطفية الفاشلة وكما ذكرنا آنفاً لم يجد عند أيّ امرأة التوفيق في الحب وأفضى حبّه كلّه إلى الفشل. بل قد لا نبالغ إن زعمنا أنّ السياب قد عاش محروماً من عطف المرأة أُمّاً كانت أو حبيبةً؛ إذ أنّه فقد أمّه صغيرَ السّنّ، وبحث عن حبيبة كبيرَ السّنّ لكنّه ضرب على حديد بارد. لذلك لانستبعد كلامه حينما يقول السياب:«فقدتُ أمي ومازلتُ طفلاً صغيراً فنشأتُ محروماً من عطف المرأة وحنانها، وكانت حياتي وماتزال كلها بحثاً عمّن تسدُّ هذا الفراغ وكان عمري انتظاراً للمرأة المنشودة وكان حلمي في الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنية».[١]

والظاهر أنّ أقدم الحب للسياب وأقدم تجربته العاطفيّة هو حبّه لـــ«هالة» الفتاة القروية، وربما كان أقدم تجاربه إطلاقاً. وإن قصة حبّه لتلك الفتاة تحتل مكاناً ممتازاً في نفس السيّاب من بين اللواتي أحبَّهن.[٢] وكانت هالة راعيةً ريفيةً لقيها الشاعر صدفةً في المراعي عند رعي الأغنام. وقام الشاعر بالحنين إلى هذه الحبيبة في قصيدته «ذكريات الرّيف»:

تذكرتُ سرب الرعيات على الرُّبا/ وبين المراعي في الرياض الزواهر/ ورنّات أجراس القطيع كأنها/ تنهّد أقداحٍ على ثغر شاعر/... وما كنت لو لم أتّبع الحب راعياً / ولا انصرفت نحو المروج خواطري/ إليها طويت الليل بالليل صابياً/ وطاردها مستهوناً بالمخاطر.[٣]

إنّ ما يمكن أن نستشفه من قصائد السيّاب، هو أنّ الشاعر عشق هذه الحبيبة عشقاً جمّاً وامتلأ قلبه بهذا الحبّ وانساب في جوانحه، ولكنه فوجيء عند ما سمع أنها صارت لغيره وتزوجت من شخص آخر؛ فأصبح هذا الحب أول حب فاشل ترك ألماً عميقاً في نفس الشاعر. غير أنّه بعد مرور السنين لايزال غيرَ قادرٍ على نسيان «هالة»، فيوجّه خطابه الى «بويب» قائلاً:

يا نهر إن وردتك «هالةُ» والربيع الطلق في نسيانِه/ ولّي صباها فهي ترتجف الكهولةَ/، وهي تحلم بالورود/ في حين أثقلها الجليدُ، كان نبعاً في اللحود / تمتص منه عروقها دمها، فقل: لم ينس عهدك / وهو في أكفانه.[١]

---

[١]. حمّود، **الحداثه في الشعر العربي المعاصر**، ص ٣٣٤.

[٢]. رشيد نعمان، **الحزن في شعر بدرشاكرالسيّاب**، ص ٣٢.

[٣]. السياب، **ديوان**، ج ٢، ص ١١٩- ١٢٠.

هذا وإنّ شاعرنا بعد دخوله دار المعلّمين ببغداد تعلّق بفتاة أخرى التي كان يطلق عليها اسم «ذات المنديل الأحمر» وهي كانت أكبر منه سبع سنوات، لكنها فضّلت رجلاً ثريّاً على السيّاب تاركةً إياه. واللافت للنظر أنّ الشاعر يستدعي هذا الحبّ في قصيدته «أراها غداً» ويجعل تجربته العاطفيّة السالفة جسراً ليعيش حياته الراهنة، فيرجوروؤيتها غداً:

أراها غداً، هل أراها غداً/ وأنسى النوى، أم يحول الرَّدى/ فؤادي وهل في ضلوعي فؤاد/ لقد كدتُ أنساه لولا الصدى.../ كأني به خاذلي إن تَمر/ على بُعد ما بيننا من مدى / مشى العمر ما بيننا فاصلاً/ فمن لي بأن أسبق الموعدا/ ومن لي بطيّ السنين الطوال/ ستمضي دموعي وحبّي سدى/ أراها فأذكر إني القريب/ وأنسى الفتى الشارد المُبعَدا/ أراها فأنفض عنها السنين/ كما تنفض الريحُ بَردَ النَّدى/ فتغدو وعمري أخو عمرها/ ويستوقف المَولِدُ المولدا.[٢]

ويمكن القول، تبعاً لما تقدّم، إنّ الشاعر قد خاب في حبِّه لتلك الحبيبات، مضافاً الى هذا إنه لم يحبّ «هالة» و«ذات المنديل الأحمر» فحسب، بل التقصّي في ديوانه يبوح لنا بسرِّه مع حبيباته الأخرى كـــ«الأقحوانة» وغيرها من اللواتي يحبّهن وكان آخر حبٍّ له زوجته «إقبال». على أيّة حالٍ إنّ الحب والمرأة من العوامل التى جرّت السياب إلى الحنين إلى الماضي والرجوع إلى الزمن الماضي واسترجاع الذكريّات السالفة؛ حيث لايمكن الإغماض عنها عند دراسة شعره.

د- **الحنين إلى الزوجة والأطفال:** يتجلّى حنين السيّاب إلى زوجته أولاً وإلى أطفاله ثانياً بعد مرضه ونأيه عن الوطن. ويمكن القول بأن أبرز أناشيده التي نشاهد فيها هذا اللون من الحنين هي أناشيد«سفر أيوب» العشرة حيث ينادي فيها "إقبال" من غير مرّةٍ وكأنه يصغي إلى أطفاله وخاصّة إلى ابنه «غيلان» الذي ينادي أمّه في غياب الأب:

أسمع غيلانَ يناديك من الظلام/ من نومه اليتيم في خرائب الضجر[٣]

وهو في أعماق نفسه يأمل أن يقبّل خدّ غيلان وكأن حاجزاً يمنع بين فم الأب وخدّ الولد:

---

[١]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ١٧٢.

[٢]. السياب، **ديوان**، ج ٢، ص ٣٠٠– ٣٠٢.

[٣]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٢٥٢.

وقبلة بين فمي وخافقي تُحار/ كأنها التائه في القِفار/ كانها الطائرُ إذ خرّب عشَّه الرياح والمطر،/ لم يحوها خدّ لغيلانَ ولا جبين/ ووجه غيلان الذي غاب عن المطار![1]

ثم يعزف الشاعر أنغام الغربة المفعمة بالحزن، المكتوية بنار الحنين لزوجته "إقبال":

وأنتِ اذ وقفت في المدى تلوحين/ إقبالُ إنّ في دمي لوجهك انتظار،/ وفي يدي دمٌ، إليك شدّةُ الحنين.[2]

وفي القسم الثالث من هذه الأنشودة يحزن على ابتعاده عن "جيكور" وبيته ويخاطب "إقبال" بأنها سنا داره وسراج بيته:

بعيداً عنك، في جيكور، عن بيتي وأطفالي... ولولا الداء ما فارقتُ داري، يا سنا داري/ وأحلى ما لقيتُ على خريف العُمر من ثمر.[3]

ثم في القسم التالي من القصيدة يصور نفسه بأنه "أيوب" وقد فقد أولاده وكلّ ما كان فيه حياته وسلامة جسمه، فينادي الرّب:

يا ربّ أيوبَ قد أعيا به الداءُ/ في غربةٍ دونما مالٍ ولا سَكن،/ يدعوك في الدُّجَن/... أعدني إلى داري، إلى وطني! أطفالُ أيوب من يرعاهمُ إلا أنا؟/ ضاعوا ضياع اليتامى في دجى شاتٍ.[4]

ويتضرعّ عند الربّ بأن ترجع إليه حياته وخاصةً أطفاله وزوجته التي تعدُّ الثواني لرجوعها، وتشتاق إلى لقائها على أحرّ من الجمر وتأمّل رويتها في صحة جيدة، دون عكاز، ماشيةً على قدميها:

يا ربِّ أَرجِع على أيوبَ ما كانا:/ جيكورَ والشمسَ والأطفالَ راكضةً بين النخَيلات/ وزوجَه تتمرَّى وهي تبتسمُ/ أو ترقبُ البابَ، تعدوكلّما قرعا:/ لعلّه رجعا/ مشّاءةً دون عكازٍ به القَدَمُ![5]

وهو في لفتة إلى ابنه غيلان يعبّر عن ارتباطه بالحياة وعن رغبته الآسرة بالبقاء[6]:

أسمعه يبكي ينادي/ في ليليَ المستوحد القارس/ يدعو: «أبي كيف تخلّيني/ وحدي بلاحارس؟»/غيلان، لم أهجرك عن قصد.../ الداء، يا غيلان أقصاني[1]

---

[1]. **المصدر نفسه**، نفس الصفحة.

[2]. السيّاب، **ديوان**، ج١، ص ٢٥٣- ٢٥٢.

[3]. **المصدر نفسه**، ص ٢٥٥- ٢٥٤.

[4]. **المصدر نفسه**، ص ٢٥٧.

[5]. **المصدر نفسه**، ص ٢٥٨.

[6]. قنطار، **المرأة في حياة السياب و في شعره**، ص ٩٥.

كما يلوح من النص أنّ قلب الأب ينبض بحبّ ابنه وبعاطفة لا تتناهَى، حيث ضاق صدره لهذا الولد ويتصوره وهو يدعو الأب، فيجيبه في حالة يشكومن دائه معتقداً بأنّ المرض هو الذي أبعده عن الولد والأسرة.

٢- **الحنين الاجتماعي-السياسي:** هذا القسم من الحنين نعني به الأمور التي لاتختصّ بالحياة الشخصية للشاعر بل نجدها عند الناس عامةً، ناهيك عن أنّ هذا القسم يشتمل على أشياء يعرفها الناس وتتعلق بالاجتماع وهي الحنين إلى الوطن، والتراث الشعبيّ، والحكايات والقصص، والشخصيّات التراثيّة والحضارة، ومصدر هذا النوع التجربة الجماعية، لذلك نسلّط الضوء هنا على الموضوعات المذكورة في شعر السيّاب:

١-٢- **الحنين إلى الوطن:** الحنين إلى الوطن طبيعة في النفس البشرية ومرتبط بكرامة الإنسان وعزّته، وكانت ولاتزال الغربة عن الوطن هماً شديداً.[٢] فالشعراء أنشدوا في الغربة والبعد عن الوطن والديار التي تمزق أوتار قلوبهم وتشعل الحرقة في فؤادهم، وهذا عنترة بن شداد القائل:

أحرقتني نارُ الجوى والبُعاد بعد فقد الأوطان والأولادِ[٣]

الحق أنّ الشعور بالعزلة والغربة خاصة من خصائص الرومانسين[٤]، ومما لاشك فيه أن السيّاب شاعر تتجلّى فيه الرومانسية بشكل بارز وواضح، كما عرفناه قبل ذلك في حبّه لجيكور وأمّه وزوجته «إقبال». ويظهر حبّه للوطن في زمن هروبه إلى الكويت في مطلع الخمسينيات وينشد في ذاك الزمن قصيدته«غريب على الخليج» التي نالت اهتماماً وافراً لدى النُّقاد والباحثين؛ حيث يقول فيها «إحسان عباس»: قصيدتا«غريب على الخليج» و«أنشودة المطر» دلالة أخرى سوى دلالتها على المرحلة الفنية التي كان الشاعر قد بلغها، فقد صورتا إحساسه الذاتي بغربة قاسية فريدة وعذابه الأليم في تلك

[١]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٢٨٧.
[٢]. الجبوري، **الحنين و الغربة في الشعر العربي**، ص ٩.
[٣]. عنترة، **ديوان**، ص ١٨١.
[٤]. مغنية، **الغربة في شعر محمود درويش**، ص ٢٠.

التجربة الكويتية الإيرانية، وحين أخذ يتأمل في طبيعة تلك الغربة وذلك العذاب، ازداد إحساسه بالعراق[١]؛ لذلك نراه قائلاً:

الشمس أجمل في بلادي من سواها والظلام/ -حتى الظلام- هناك أجملُ، فهو يحتضن العراق/ واحسرتاه، متى أنام/ فأحسّ أن على الوسادة/ من ليلك الصيفي طلاً فيه عطرُك يا عراق؟ / بين القرى المتهيّبات خطاي والمدنِ الغريبة/ غَنّيتُ تُربتك الحبيبة.[٢]

فالشمس واحدة ومثلها الظلام، إلا أن ثبوهما يشخص في حدقة العلم والمنطق، أما الشاعر فيؤثر شمساً على أخرى وظلاماً على ظلام، كأن لكل بلد شمساً أو ظلاماً تخصّانه؛ ذاك أنه لا يتولّاهما معزولين مستقلين بل يضفي عليهما من ذكريات ويطبعهما بسمات نفسه كما هو دأب الشعراء الوجدانيين[٣]، إنّه يفضل الظلام في العراق، اعتقاداً بأنّ الظلام في بلاده أجمل من الظلام في غيرها، وهذا يوصلنا بمعنى الحب الشديد للوطن والعصبية الخاصة بالنسبة إليه.

والملاحظة الأخرى هي أن السياب بالغ في صعوبة العودة إلى وطنه. فالعراق في هذه القصيدة، على حدّ تعبير بلاطة، سلسلة من الذكريات الشخصية العزيزة تستثيرها دورة أسطوانة موسيقية سمعها الشاعر في منفاه.[٤]

وفي قصيدة «وصية من محتضر» يقول في حبّ الوطن:

أين العراق؟ وأين شمس ضُحاه تحملها سفينة/في ماء دجلةَ أو بويبَ؟وأين أصداء الغناءِ/ خُفِقت كأجنحة الحمام على السنابل والنخيلِ/من كل بيتٍ في العراء؟/من كل رابيةٍ تدثرُها أزاهيرُ السهول؟/إن متّ يا وطني فقبرٌ في مقابرك الكئيبه/أقصى مناي.وإن سلمتُ فإن كوخاً في الحقول/هو ماأريد من الحياه.[٥]

---

[١]. عباس، **بدر شاكر السيّاب دراسة في...** ، ص ٢١٧.

[٢]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٣٢٠ و ٣٢١.

[٣]. حاوي، **بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد و المراثي**، ج ١، ص ١٧.

[٤]. بلاطة، **بدر شاكر السياب حياته و شعره**، ص ٦٩.

[٥]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٢٨٢- ٢٨١.

الشاعر في ابتعاده عن الوطن يبحث عنه ويتذكر مشاهد جماله كماء دجلة ونهر بويب، وهو يريد أن يكون في العراق، ميّتا كان يُدفن في مقابرها أو لاقياً سلامته يعيش في كوخ من حقولها ولاأمنية له غير هذا. وفي مكان آخر من نفس القصيدة يقول:

يا إخوتي المتناثرين من الجنوب إلى الشمال/ بين المعابر والسهول وبين عالية الجبال،/ أبناء شعبي في قُراه وفي مدائنه الحبيبة.../ لا تكفروا نِعَمَ العراقِ.../خير البلاد سكنتموها بين خضراءٍ وماءٍ، الشمس، نورالله، تغمرها بصيفٍ أو شتاء / لا تبتغوا عنها سواها/ هي جنةٌ فحذارِ من أفعى تدبّ على ثراها.[1]

والجدير بالذكر هنا أن السيّاب تحمل من آلام العمل السياسي وإخفاقاته أكثر مما تحمّله الآخرون من الشعراء الرواد. فقد دخل المعتقلات، كما فُصل من وظيفته وعرف الحاجة والفقر وانتهى به الأمر مطارداً خارج وطنه في إيران، ثم في الكويت، حيث عاش فترة ذاق فيها ذلّ الغربة وانكسار النّفس ووحشة الرُّوح.[2] فحبّ الوطن والحرمان من نعمه والغربة محور مهمّ تتركز عليه عدسة الشاعر في معظم تجاربه؛ لهذا يطلب في القصيدة إلى أبناء وطنه أن يقدِّروا للعراق حق قدرها ويشكروا نعمها ويمنعوا من تهاجم الأجانب إلى هذه الجنّة.

٢- الحنين إلى التراث الشعبي: إن الشعر العربي المعاصر قد استلهم التراث الشعبي لاسيما التراث العربي والإسلامي ويسعى شاعره أن يختار من هذا التراث الإنساني ما يميّزه البطولات والأمجاد ونجد في شعر الشعراء المغتربين أنهم استدعوا القصص والحكايات الشعبية وهم يوازنون بين ماضيهم الذي يكتنـــز بالمجد والعزة وحاضر حافل بالمآسي، حاضر مغترب. ومن استقراء نموذج من الشعر العربي المعاصر يتضح لنا أنّ مصادر التراث في هذا الشعر تتوزّعُ بين القرآن الكريم والمرويات والتراث الشعبي والمواقف التاريخية والشخصيات الإنسانية.[3]

وهكذا نرى عند شاعرنا السيّاب ما تعتزُّ به الشعوب وهوالاستفادة من الرموز التراثية في قصائده تعبيراً عن مأساة الحاضر. ويعتقد النقاد أنه اهتم بآفاق التراث الشعبي الإسلامي تاريخا وأدبا وأسلوباً.

---

[1]. **المصدر نفسه** ، ص ٢٨٣- ٢٨٢.

[2]. راضي جعفر، **الإغتراب في الشعر العراقي**، ص ٢٣.

[3]. اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية**، ص ٣٠.

وكان للشعبي من التراث مضامين وشخصيات وصوراً تبين في شعره، بحكم ظروف البيئة وانسجام نفسي يعبر عن مرحلة الطفولة والصبا والتي عاشها في ريف البصرة، وفتح عيونه على ما يتردّد في تلك البئية من حكايات وصور ورموز وتفسير للظواهر اليومية والكونية.[١]

فإنّا على حسب هذه الظروف والثقافة العربية عند السيّاب، يمكننا أن نَعُدّ للتراث الشعبي في شعره ثلاثه أقسام، الأول: ما يشتمل على الحكايات والقصص الشعبية والتاريخية، والثاني: ما يتضمن الشخصيات التاريخية والدينية، والثالث هو العودة إلى الحضارة الغابرة التي كان يمتلكها العرب في الماضي ولايزال يبحث عنها.

أ- **الحنين إلى الحكايات والقصص:** استخدم بدرشاكر السيّاب كثيراً من القصص والأساطير الشعبية والحكايات في قصائده وفي استخدامه القصص يجعلها حية ويخلّدها في أذهان الناس.

فهو يستغل قصّة الحبّ البدوي التي تتردد في التاريخ العربي وفي المأثور الشعبي وهي قصة عنترة وعبلة وذلك في قصيدته« إرم ذات العماد» حيث يقول:

وانفرجَ الغيمُ فلاحت نجمةٌ وحيده/ذكرتُ منها نجمتي البعيده/تنام فوق سطحها وتسمعُ الجِرار/تنضحُ (يا وقعَ حوافرٍ على الدروب)/ في عالَم النّعاس؛ ذاك عنترٌ يجوب. دجى الصّحاري. إن حيَّ عَبلَةَ المزار.[٢]

«وهكذا يكون المأثور الشعبي بشخوصه ووقائعه الخاصة مادة حية في ضمير الشاعر المعاصر يمثّلها أبعادا روحية وفكرية تعكس لنا وجوده بأزماته وتطلعاته».[٣]

وفي مقطع آخر من هذه القصيدة يذكرنا السيّاب بقصة إرم، تلك الجنة المدفونة تحت الأرض والتي يحنّ الإنسان المعاصر إليها:

حتى بلغت في الجدار موضع العماد/ تقوم فيه، كالدُّجى، بوابةٌ رهيبة/ غلفها الحديد، مدَّ حولها نحيبه/ أراه بالعيون لا تحسُّه المسامعُ/ أشمّ فيه عَفَنَ الزمان والعوالِمِ العجيبة من إرمٍ وعادٍ.[٤]

---

[١]. حداد، **بدر شاكر السياب قراءة أخرى**، ص ١٣٩.

[٢]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٦٠٤- ٦٠٣.

[٣]. اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية**، ص ٣٦.

[٤]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٦٠٥.

وفي هذه القصيدة يتذكر بدر قصة رواها له في صغره جدّه، وتحدث فيها عن التجربة العيانية لمدينة إرم المستوردة على ما تروي الأساطير. ويصور بدر فيها حنين الإنسان الدائم إلى السعادة وسعيه المتواصل لإيجاد معنى لوجوده يمنعه غالباً من الوصول إليه ضعف جسده.[١]

وفي قصيدته «سفر أيوب» يميل الشاعر إلى العناصر الشعبية، المرتبطة بشخصية النبيّ أيّوب، قائلاً:

ولكنَّ أيّوبَ إن صاح صاح: / «لك الحمد، إن الرزايا ندَى،/ وإن الجراح هدايا الحبيب / أضمُّ إلى الصَّدر باقاتِها،/ هداياك في خافقي لا تغيب، / هداياك مقبولةٌ. هاتِها».[٢]

العنصر الشعبي المعنيّ في النصّ هو توظيف العرب العاميين صبر أيّوب مثلاً، كتوظيفهم في العراق: "صبرك صبر أيّوب"، وفي فلسطين: "يا صبر أيّوب على الوعد والمكتوب"[٣].

ب- **الحنين إلى الشخصيّات التراثيّة:** استخدام الشخصيات الشعبية في شعر السياب، هو مظهر تأثره بالتراث الشعبي وهذه الشخصيات في مصادرها متنوعة، كشخصيات دينية وأدبية وتاريخية وغيرها، «ويتخذ الشاعر تجربة بعض الشخصيات العربيه والإسلامية مؤشّراً على الصورة المشرقة لتاريخ الأمة التي يجدر بها أن تستعيدها أو تفخر بها».[٤]

ومن الشخصيات التاريخية والأسطورية التي أكثر الشاعر من استخدامها هو «السندباد»؛ «حيث يرى نفسه سندباد مهزوماً كسيرا، أسرته آلهة البحار في قلعة سوداء ويطلب من زوجتة الوفية المنتظرة ألا تنتظره بعد، فهو لن يعود»[٥] :

وجلستِ تنتظرين عودة سندباد من السِّفار/ والبحرُ يصرخ من ورائك بالعواصفِ والرعود./ هو لن يعود،/ أوما علمتِ بأنه أسرته آلهةُ البحار/ في قلعة سوداء في جزرٍ من الدمِ والمحار./ هو لن يعودْ.[٦]

---

[١]. بلاطة، **بدر شاكر السياب حياته و شعره**، ص١٤٧- ١٤٦.

[٢]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٢٤٩.

[٣]. ينظر: الجبوسي، **الاتّجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، هامش ص ٧٩٣.

[٤]. الرواشدة، **معاني النصّ**، ص١٩- ٢٠.

[٥]. عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص ١٥٧.

[٦]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٢٢٩.

والملاحظة الهامة هنا أن شخصية السندباد قد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين إن لم ينقل كلّهم ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد حتى يواجهك السندباد في قصيدة منه أو أكثر. «وكم فجر الشعراء في هذه الشخصية الشعبية الفنية من دلالات. لقد تصور كل شاعر في وقت من الأوقات أنه هو السندباد ومن ثم تعددت «وجوه السندباد».[١]

«والسياب يتّخذ تجربة شخصية دينيّة أخرى وهذه الشخصية «قابيل، وهو في الشعر العربي الحديث لفت انتباه الشّعراء ويعتقد النقّاد أن قابيل أخذ في الشعر المعاصر دلالة قريبة من دلالته الدينيّة الموروثة. فقابيل رمز لكل سفّاح ولكل قاتل ولكل معتد، بينما «هابيل» رمز للضحية، فاللاجىء الفلسطيني هابيل، والجناة الذين شردوه من أرضه هم قابيل»[٢]:

أرأيت قافلة الضّياع؟ أما رأيت النازحين؟ / الحاملين على الكواهل، من مجاعات السنين/ آثامَ كل الخاطئين/ النازفين بلا دماء / السائرين إلى وراء/ كي يدفنوا«هابيل» وهو على الصليب / أركام طين؟ /«قابيل، أين أخوك ؟ اين أخوك؟»/ جمعت السماء/ آمادها لتصيح. كورت النجوم إلى نداء/ «قابيل، أين أخوك؟»/ «يرقد في خيام اللاجئين:[٣]

يصور بدر في هذا المقطع من قصيدته المجتمع العربي بكل مشاكله ومصائبه التي يعانيها. فيسأل المهاجمين من الأبرياء الذين يُقتلون دون ذنب ويشرَّدون من ديارهم وهكذا ينبِّهنا إلى الحروب والمظا لم في عصرنا الحاضر.

وقد استخدم السياب شخصية النبيّ محمد(ص) في قصيدته«في المغرب العربي»، وهذه الشخصية أخذت دلالات متنوعة كثيرة في قصائد الشعراء المحدثين وأكثر هذه الدلالات شيوعاً هي استخدامها رمزاً شاملاً للإنسان العربي سواء في انتصاره أو في عذابه. وفي هذه القصيدة يصور الشاعر من خلال شخصية محمد(ص) انطفاء مجد الإنسان العربي المعاصر.[٤]

---

[١]. اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية**، ص ٣٥.

[٢]. عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص ١٠١.

[٣]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٣٦٨.

[٤]. عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص٧٨- ٧٩.

كمئذنة تردد فوقها اسمُ الله / وخُطَّ اسمٌ له فيها، / وكان محمدٌ نقشاً على آجرَّةٍ خضراء/ يزهو في أعاليها... / فأمسي تأكل الغبراء/ والنيران، من معناه،/ ويركله الغزاة بلا حذاء/ بلا قدمٍ / وتنـــزف منه؛ دونَ دمٍ،/ جراحٌ دونما ألمِ-/ فقد مات.../ ومُتنا فيه، من موتى ومن أحياء؟ / فنحن جميعنا أموات.[١]

والسياب بهذه التقنية المصوغة في تلك الشخصيات، يصور لنا المجتمع الإنساني في ماضيه وينقلنا إلى ذلك المجتمع من خلال قصائده ويرينا حالة السعادة أو الشقاوة فيه.

ج- **الحنين إلى الحضارة الزائلة:** إن أمرّ غربة عرفها الإنسان هي غربة الحضارة؛ لأن المصالح المادية باعدت ما بين الناس وهجّرت قلوبهم، فضاعت المروءة والشهامة، وتحولّت مساكن الحجر الفخمة إلى مقابر.[٢] والحنين إلى الحضاره الزائلة والعزة ومجد العرب السالف، في الشعر العربي المعاصر، هي إحياء الماضي والحياة المتجددة، والماضي لا يحيا إلا في الحاضر. ويسعى الشعراء العرب المعاصرون بإحياء ذلك الماضي وتذكر الأمجاد والبطولات والمآثر التي كان العرب يعتزّ بها في فترة من الزمن.

والسيّاب واحد من هؤلاء الشعراء و«هو في قصيدة (في المغرب العربي) ينوح على مجد الإسلام الذي لم يبق منه إلا آثار تدلّ على عزِّ الماضي وخزي الحاضر وهوانه. وقد تلامحت له الآثار العربية هناك وكأنها بقايا قبر كبير هائل رقد فيه جبار روع التاريخ»[٣]: قرأتُ اسمي على صخره/ هنا، في وحشة الصحراء،/ على آجرّةٍ حمراء،/ على قبرٍ. فكيف يحسُّ إنسانٌ يرى قبره؟[٤]

والصخرة والآجرّة الحمراء والقبر هي رسوم الماضي العظيم المندثر، تثير في الشاعر مشاعر الاعتزاز والاشمئزاز معاً في آن واحد؛ فكيف يبقي من ذلك المجد العظيم هذه الآثار الصامتة الهزيلة. هناك رقد الإنسان العربي إلى الأبد، بالرغم من أنه مازال يحيا، مات بموت جدّه وإن كانت الحياة مازالت تحقق منه حتى أن الشاعر ليحار في ذلك فلا يدرك أهو حي أم ميت[٥]:

---

[١]. السيّاب، **ديوان**، ج ١، ص ٣٩٥.

[٢]. بطرس، **بدر شاكر السياب شاعر الوجع**، ص ١٥٥- ١٥٦.

[٣]. حاوي، **بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد و المراثي**، ج ١، ص ٩٧.

[٤]. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٣٩٤.

[٥]. حاوي، **بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد و المراثي**، ج ١، ص ٩٨- ٩٧.

يراه وإنه ليحارُ فيه:/ أحيّ هو أم ميتٌ؟ فما يكفيه/ أن يرى ظلًّا له على الرمال، / كمئذنةٍ معفرةٍ/ كمقبرةٍ / كمجدٍ زال.[١]

يشعر الشاعر بأن كل ما يمتلك العرب من الفخر والعزة، اضمحلّ والمجتمع العربي في الزمن الحاضر حيران؛ لأنه لايدري أ هو حيّ أم ميّت؟ ويظنّ أنه يستطيع أن يعيش مع تلك الآثار المندرسة المتبقّية من التراث ويحيا معها.

وفي مقطع من مقاطع القصيدة هذه، يُخيَّل إلى شاعرنا بأنه ميِّت مع موت الحضارة والثقافة العربية، حيث يقول:

ومن آجرّة حمراء ماثلة على حفره. أضاء ملامح الأرضِ / بلا ومض/ دمٌ فيها، فسمَّاها/ لتأخذ منه معناها. لأعرف أنها أرضي/ لأعرف أنها بعضي/ لأعرف أنها ماضيَّ لا أحياه لولاها/ وإني ميِّت لولاه، أمشي بين موتاها.[٢]

ومن الواضح أن السيّاب في تذكار مجد العرب الغابر، يشعر بالحزن والغمّ على التراث الذي لا يرجع ثانية وليس بمقدورنا أن نستعيده بعد زواله وموته.

نتيجة البحث:

يستفاد ممّا تقدّم عن الحنين إلى الماضي بأنّ المصدر الحقيقي لها عاطفة الإنسان نحو حاضره الأليم المفعم بما يسخطه ويوجعه من ناحية، ونحو ماضيه المليء بما يرضيه ويفرحه من ناحية أخرى. فالإنسان الذي يميل إلى الحنين إلى الماضي يرى كل شرّ في الحاضر وكل خير في الماضي؛ لذلك يحاول أن ينسى الأول المُمِل ويتذكر الثاني المنعش، اذن تحدث علاقة جدليّة بين سلبيّة الزمن الراهن وإيجابيّة الزمن المنصرم.

ويستنبط مما أسلف ذكره أن السيّاب أكبر شاعر عربيّ معاصر اشتاق إلى عا لم ماضيه وانشغل به، وجاء شعره مملوءً بالحنين والشوق والذكريّات؛ فالماضي ظهر عنده ملاذاً يساعده على الهرب من

---

١. السياب، **ديوان**، ج ١، ص ٣٩٤.

٢. **المصدر نفسه**، ص ٤٠١

الحاضر الكئيب الأليم والمستقبل المجهول الماضي. ولا نحيد عن الصواب عندما نقول إنّ عاطفة الشوق إلى الأمّ والأهل والتبرّم بالحاضر المؤلم المخزي والتضجّر من المرض المهلك والتنفّر من الغربة والشعور باقتراب الموت هي العوامل التي أدّت بالشاعر إلى الحنين؛ أمر كان يبعده، ولولبرهة قصيرة، إلى ما كان يأمله من الماضي المرضيّ عنده، وباعتباره إنساناً له تاريخ يخصّه، وهو يعيش مع ذكرياته ويحيا بتذكارها، ويسلّي نفسه عن الهموم والأوجاع. ثم لا يمكن الإغماض عن تأثير الهواجس السياسيّة والاجتماعيّة على هذا الميل للشاعر.

تأسيساً على هذا الفهم نخلص إلى أنّ بدرشاكر السيّاب أشدّ ما يكون تعطّشاً إلى الماضي، لا لأنّه يكره الحاضر فحسب، بل لأنه يرتاح بالرجوع إلى ما مضى من طفولته وصباه وأمّه وحبّه وأسرته وحياته السياسية والاجتماعية التي عاشها، فبقدر ما كان الشاعر حريصاً على النفور من الحاضر، كان معنيّاً أيضاً بالعودة إلى الماضي، لذلك قام الحنين إلى الماضي بدورٍ لا يستهان به في مكوناته الشعريّة، ويجب على القارئ أن يأخذ هذه المسألة بعين الاعتبار وإلّا يبقى شعر الشاعر وراء ستار الإبهام.

قائمة المصادر والمراجع

أ. **العربية:**

١- إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية**، بيروت: دارالعودة، الطبعة الخامسة، ١٩٨٨.

٢- امرؤ القيس، **ديوان**، التحقيق والشرح: حنا الفاخوري، دارالجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م.

٣- بطرس، انطونيوس، **بدر شاكر السياب شاعر الوجع**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د.ت.

٤- بلاطة، عيسى، **بدر شاكر السياب حياته وشعره**، دارالنهار للنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨١م.

٥- بلوحي، محمد، **الشعر العذري(في ضوء النقد العربي الحديث)**، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

٦- الجبوري، يحيى، **الحنين والغربة في الشعر العربيّ: الحنين إلى الأوطان**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م.

٧- جواد مغنية، أحمد، **الغربة في شعر محمود دريش**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

٨- حاوي، إيليا، **بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد والمراثي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣م.

٩- حداد، علي، **بدرشاكر السياب، قراءة أخرى**، دارأسامه للنشر والتوزيع ، الأردن، عمان، ١٩٩٨م.

١٠- حسن فهمي، ماهر، **الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، دارالقلم**، الكويت، الطبعة الثانية، ١٤٠١هـ ، ١٩٨١م.

١١- حمود، محمد العبد، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها**، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.

١٢- الخير، هاني، **موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، بدرشاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت**، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، جرمانا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.

١٣- راضي جعفر، محمد، **الإغتراب في الشعر العراقي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

١٤- رشيد نعمان، خلف، **الحزن في شعر بدرشاكرالسيّاب**، الدارالعربيّة للموسوعات، بيروت، الطبعة الأولى،٢٠٠٦م.

١٥- الرواشدة، سامح، **معاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠٥م.

١٦- السامرائي، إبراهيم، **لغة الشعر بين جيلين**، دارالثقافة بيروت، ١٩٦٥ م.

١٧- السياب، بدر شاكر، **ديوان**، دارالعودة، بيروت، ١٩٨٩.

١٨- الشقيرات، أحمد عودة ا...، **الإغتراب في شعر السياب**، دارعمّار، د. ت.

١٩- عباس، احسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**،دارالشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الثالثة،٢٠٠١م، ١٤٢١هـ.

٢٠- ـــــــــــ، **بدر شاكر السياب دراسة في حياته وفي شعره**، دارالثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، ١٩٨٣.

٢١- عشري زايد، علي، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٢٢- عنترة، **ديوان ومعلقته**، الشرح والتقيم والتحديث: خليل شرف الدين، دار ومكتبه الهلال، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.

٢٣- القنطار، سيف الدين، **المرأة في حياة السياب وفي شعره**، دارالنيابيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

٢٤- موسى ، خليل، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣ م.

ب. الفارسية:

١- اعتماديان، محمد رضا، **فرهنگ جامع فرانسه_ فارسی**، انتشارات كمانگير، چاپ سوم، ١٣٦٧.

٢- پور افكارى، نصرت الله، **فرهنگ جامع روانشناسی- روانپزشكى وزمينه هاى وابسته**، انگليسى- فارسى، ج٢، چاپ نوبهار، چاپ أول، ١٣٧٣.

٣- غنى پور ملكشاه، أحمد، و...، «امام زمان (عج) نوستالژى آينده گرا در اشعار سلمان هراتى»، **فصلنامه علمى تخصصى در گستره ادبيات وهنر دينى**، پژوهشگاه علوم وفرهنگ اسلامى، شماره أول، زمستان ٨٩.

مواضع اللبس وتحقيق أمنه في البناء الصرفي والرسم الإملائي

د. مالك يحيا *

الملخص

إن اللغة العربية كغيرها من اللغات لغة التفاهم والتخاطب؛ غايتها القصوى إيصال المعنى؛ لأنها تهجر التعمية واللبس في الغالب ليسهُل على منسوبيها التواصل في ما بينهم، وقد بيّن البحث أن بعض مواضع اللبس يعود إلى البناء الصرفي في كثير من الصيغ، وأن بعضها الآخر يرجع لبسُه إلى المماثلة في الرسم الإملائي.

هذا البحث حاول أن يقف على أهم الوسائل التي تحقق الأمن لمواضع اللبس، فبيّن أن للحركة الصرفية، والقرائن المعنوية واللفظية دوراً رئيساً في تحقيق أمن اللبس وتوضيح المعنى للأبنية الصرفية المختلفة، وأظهر أيضاً أن للالتزام بالرسم الاصطلاحي أثراً مهماً في وضوح المعنى وجلائه.

ودعا البحث إلى عدم الحذف أو الزيادة أو المغايرة في الرسم الإملائي في بعض الألفاظ لأمن اللبس.

كلمات مفتاحية: مواضع اللبس الصرفية، والإملائية.

المقدمة:

تهتم اللغة العربية بألفاظها وتراكيبها المختلفة اهتماماً بالغاً بإيصال المعنى المراد بوضوح وجلاء تامّين، لا تشوبهما شائبة من شوائب اللبس أو الغموض، وتهجر التعمية واللبس في الغالب، لأنهما ليس من سماتها؛ لأن اللغة المُلبسة لا تصلح أن تكون وسيلة للتفاهم والتخاطب؛ ولذلك يُطالعنا لغويونا القدماء في مختلف الفنون بحد المصطلحات حدوداً دقيقة، ليظهر مرادها بوضوح وجلاء، وهذا ينطبق على اللغة في مظانها التي تجمع في أثنائها الألفاظ العربية ومعانيها المختلفة ليسهُلَ التفاهم والتخاطب.

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠٣/١٥هـ.ش= ٢٠١٢/٠٦/٤م تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/٢١ هـ.ش = ٢٠١٢/١١/١١م

ولعل ما يُعزز أن العربية تهجر اللبس والغموض أن فصاحة الكلام " تعود إلى وضوح معناه، وتآلف كلماته، وهجر التعقيد"[١].

ويرى ابن هشام الأنصاري أن من الجهات التي تدخل على المُعرب " أن يراعي ما يقتضيه ظاهر الصناعة ولا يراعى المعنى"[٢]، "وأن يراعي معنى صحيحاً ولا ينظر في صحته الصناعة"[٣].

ويطالعنا اللغويون في تآليف النحو والبلاغة بالمعاني المختلفة لكل حرف من حروف العربية، في التراكيب المختلفة؛ لئلا يلبس المعنى أو يغمض، فـ "(إلا) في قولهم: إما أن تكلّمني وإلا فاذهبْ. بمعنى (إما)، وفي قولنا: هذا دِرْهَمٌ إلاّ قيراطاً، بمعنى أستثني، وفي قولنا: هذا دِرهَمٌ إلا قيراط، بمعنى (غير)، وفي قوله تعالى: ﴿ لِئَلَّا يَكُونَ لِلنَّاسِ عَلَيْكُمْ حُجَّةٌ إِلَّا الَّذِينَ ظَلَمُوا ﴾ [البقرة: ١٥٠] وتجيء إلا عاطفة بمعنى الواو"[٤].

والحذف لا يصح إلا بدليل على المحذوف لئلا يلبس الكلام ويغمُضَ، ولذلك يفتتح ابن هشام الأنصاري شروط الحذف الثمانية "بوجود دليل حاليّ أو مقاليّ" على المحذوف ليكون المعنى بيّناً واضحاً[٥]. ولذلك لم تلحق تاء التأنيث أوصافَ الإناث التي لا يوجد للذكور مثلها، نحو: حائِض، طامِث، مُرضِع، كاعِب، ناهِد، لأن المعنى بيّن من غيرها. والقول نفسه في وضع المعنى موضع المفرد إذا أُمِنَ اللبس، نحو: لبّيك وسعْدَيك وأضرابهما، وغير ذلك من المسائل التي تعزّز كون العربية لغة غير.

ويلاحظ أن مؤلفات النحو والصرف لا تخلو من الإشارة إلى اللبس وأمنه في كثير من المواضع، وقد أفردَ من القدماء لهذه المسألة مكاناً الزركشي، باباً عنوانه (إزالة اللبس حيث يكون الضمير يوهم أنه غيرُ المراد)، في مصنفه (البرهان في علوم القرآن)[٦]، ولكن هذا الباب يدور في فلك وضع الظاهر موضع المضمر.

[١] - الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص٧٥.

[٢] - ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ص٦٨٤.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص٦٩٨.

[٤] - جلال الدين السيوطي، **الأشباه والنظائر في النحو**، ١٩/٣.

[٥] - ابن هشام الأنصاري، **مغني اللبيب**، ص٧٨٦.

[٦] - بدر الدين الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**.

والسيوطي الذي أفرد لها مكاناً تحت عنوان (اللبس محذور) في كتابه (الأشباه والنظائر في النحو) [١]، ولكنه اكتفى به بتدوين أقوال النحاة في إزالة اللبس من بعض مسائل النحو واللغة.

أما من المحدثين فيطالعنا الدكتور تمام حسان بحديث عام، إذ يرى أن تحقيق أمن اللبس يتم بـــالقرائن المختلفة. ولا سيما القرائن اللفظية التي تتناول: "الإعراب والرتبة، والصيغة، والمطابقة، والربط، والأداة، والتنغيم" [٢].

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على المواضع الملبسة في البناء الصرفي والرسم الإملائي، ووسائل أمن اللبس التي تجعل المعنى واضحاً.

يقوم البحث في معظمه على المنهج الوصفي الذي يعتمد على قراءة الظاهرة، ورصدها، وتتبعها، ثم وصفها وصفاً دقيقاً، ليتم بعد ذلك تصنيفها تصنيفاً يخدم الغرض المرجو. وقد ينحرف المنهج عن ذلك إلى التحليل وبيان الرأي، وفق معطيات الجزئيات البحثية للمادة المدروسة. سواء أكان ذلـــك علـــى مستوى الأبنية الصرفية أم على مستوى الرسم الإملائي.

١- البناء الصرفي:

الكلام العربي اسم وفعل وحرف، وهو عند الدكتور تمام حسان "اسم وصفة وفعل وضمير وخالفـــة وظرف وأداة " [٣]، ولكل مما مر دور في تحقيق أَمن اللبس المعنوي، فالاسم جامدٌ ومشتق، والجامد مـــا يدل على ذاتٍ من غير ملاحظةِ الصفة، أما المشتق فما دل على هذه الصفة.

والمصدر من الجوامد على المذهب البصري، وهو أصل الاشتقاق، وله في العربية أبنية خاصـــة ذات دلالات خاصة، فهو يقع مفعولاً مطلقاً مؤكداً أو مبيّناً للنوع أو العدد، ومفعولاً معه ولـــه، ولا يقـــع حالاً إلا إذا أُوِّل بمشتق على المذهب البصري.

ولهذا المصدر صيغ مختلفة حملاً على الفعل، ولكل صيغة دلالتها الخاصة، كتلك التي تدل على الحرفة أو الصوت أو اللون أو غير ذلك. وللقرينة الصرفية (الحركة الصرفية) أثر رئيس في تحقيق أمنِ لَبســـها

[١]- السيوطي، **الأشباه والنظائر في النحو**، ١/٢٧٠.

[٢]- تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص١٩٠.

[٣]- **المرجع نفسه**، ص٩٠.

بالفعل، نحو: لعِبَ ولعِبٍ، وفَتَح وفَتْحٍ، ورَكَضَ ورَكْضٍ، وبالصيغ المصدرية الأخرى، ويتحقق أمن لبسِ بعض صيغه ببعض المشتقات بكونه جامداً، وبموقعه الوظيفي في التركيب اللغوي، ويتضح ذلك في بناء (فَعِيْل) نحو: النَقِيْق والصَّهِيْل مَصْدرين، وبناء (فَعِيْل) نحو: كريم وعَظِيْم وصَدِيْق، صفة مشبهة أو مثالاً من أمثلة المبالغة، والقول نفسه فيما كان منه من باب (فاعِلة) نحو: الطّامَّة والصاخَّة والحاقّة ــ إنْ عُدّت مصادرَ ــ وما كان من اسم الفاعل المشتق من هذا البناء. والقول نفسه أيضاً فيما جاء من المصدر على زنة اسم المفعول كالمجلود والمعقول والمجرَّب[1].

والاسم الجامد له أبنيته الصرفية، أوصلها الزبيدي [2] إلى أكثر من (٣٨٨) بناء، ولكل من المذكر والمؤنث ألفاظ يُفرق فيها بينهما بعلامة تأنيثٍ أو بغيرها من القرائن كالمعنوية أو غيرها.

والمشتقات بأنواعها المختلفة لها أبنية صرفية خاصة تُحقِّق لها أَمن اللبس بغيرها من مثيلاتها، أو مما جاء من الأسماء الجامدة على صيغها كما مرّ.

وللحركة الصرفية أثر بَيّنٌ في تحديد هذه الصيغ ذات الدلالات الخاصة، فللمصدر الذي يدل على المرة بناء (فَعْلَة)، ويتحقق أمن لَبس اسم المرة بالمصدر الذي ينتهي بالهاء بوصفه نحو: دَعْوة واحدةٍ، ورَحْمَةٍ واحدةٍ. والقولُ نفسه فيما كان مختوماً بتاء التأنيث من مصادر غير الثلاثي، نحو: استقامةٍ واحدةٍ، واستمالةٍ واحدةٍ، وللمصدر الذي يدل على الهيئة بناء (فِعْلة) من الثلاثي، ويتحقق أَمْنُ لَبسه بالمصدر المختوم بتاء الوصف أو الإضافة، نحو: نِشدةٍ عظيمة، ونِشدَةِ الملهوفِ.

ولاسمي الزمان والمكان بناءا (مَفْعَل) و (مَفْعِل) إذا كانا من الثلاثي، ولهما بناء اسم المفعول إذا كانا من غير الثلاثي، وللمصدر الميمي بناء (مَفْعَل) إذا كان من ثلاثي غير معتلّ الفاء صحيح اللام تُحذف فاؤه في المضارع؛ لأن ذلك له بناء (مَفْعِل)، وله بناء اسم المفعول من غير الثلاثي.

ويتحقق أَمْنُ اللبس فيما مرّ بالقرينة المعنوية ووظيفَة كل منها في التركيب اللغوي؛ لأن الحركة الصرفية عاجزة عن تحقيقه فيما كان من البناء الصرفي نفسه.

---

[1] – أحمد المراغي وزميله، **تهذيب التوضيح**، ص٨١.

[2] – خديجة الحديثي، **أبنية الصرف في كتاب سيبويه**، ص٢٠.

ولكل من اسم الفاعل وأمثلة المبالغة واسم المفعول والصفة المشبهة واسم التفضيل أبنية خاصة تميزها عن بعضها بعضاً، ويتحقق أَمن اللبس فيما تشابهت أبنيته من المشتقات وغيرها، نحو: فَاعَل وفاعِل وفاعِلٍ وفاعَلٍ، ومَفعِلٍ ومَفْعَلٍ، ومُفَعِّلٍ ومُفَعَّلٍ، بالحركة الصرفية. أما تلك الصفات التي يستوي فيها المذكر والمؤنث فيتحقق أمنُ اللبس فيها بذكر الموصوف فيها إنْ حُذِفَت تاء التأنيث، وبذكرها إنْ حُذِفَ، أما الصفات التي تطالعنا في المؤنث من غير التاء، نحو: طالِقٍ، وطامِثٍ، وناهِدٍ، وكاعِبٍ، وحائضٍ، ومُرْضِعٍ وغيرها فيتحقق أمنُ اللبس فيها بأنها ليست من صفات المذكر، أما ما يطالعنا منها بالتاء فللدلالة على أنها متوافرة فعلاً زيادة على أنها تستوي فيها الإناث جميعاً، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ يَومَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ ﴾ [الحج: ٢].

وفي العربية ما لا يتحقق أَمْنُ اللبس فيه بالحركة الصرفية أو بقرينة من القرائن الأخرى إذا استثنينا المعنوية في بعض الحالات التي يُعد الفارق فيها تقديرياً، ومن ذلك أسماء الفاعلين والمفعولين التي من باب مُختار، نحو: مُكْتال ومُبْتاع ومُقْتاد وأضرابها، فهذه الأسماء لا يتحقق أَمْنُ اللبس فيها لما أصابها من إعْلال، فاسم المفعول وزنه (مُفْتَعَلٌ) والفاعل (مُفْتَعِل)، فاللبس يبدو بَيّناً في مثل قولنا: رأيت مختاراً يمشي، فالقرائن في هذا القول عاجِزَة عن تحقيق أَمْن اللبس قراءة وسماعاً.

ويتراءى لي أنه إذا أُريد تحقيق ذلك فلا بد من قرينة لفظيةٍ، مثلاً كإبقاء بناء المفعول على (مُفْتَعَلٌ) من غير إعلال كما في استَحْوَذَ، أو بوضع علامة مميزة لاسم الفاعل من المفعول، ولعل ما يعزز ذلك قول ابن عصفور: " فلا يقع فَرْقٌ بين اسم الفاعل على هذه اللغة واسم المفعول إلا بالقرائن، فيكون نظير (مُختَارٍ) في أنه يحتمل أنْ يكونَ اسم فاعِلٍ واسمَ مفعولٍ حتى يتبيّن بقرينةٍ تقترنُ به "[1].

ومن ذلك اسم الفاعل والمفعول (مُقِتِّل) من (قِتِّلَ) في إحدى اللغات؛ لأن أصل اسم الفاعل هو (مُقْتَتِل)، على أن التاء الأولى سُكِّنت والقافُ كُسِرَت لالتقاء الساكنين، ثم حدث الإدغام، وأصل اسم المفعول (مُقْتَتَلٌ) على أن التاء الأولى سُكِّنت والقافُ كُسِرَت لالتقاء الساكنين، ثم حدث الإدغام، وكُسِرت التاء الثانية إِتباعاً لحركة القاف، والقول في هذه المسألة كالقول في سابقتها[2].

---

[1]- ابن عصفور، **الممتع في التصريف.**

[2]- ابن عصفور، **الممتع في التصريف،** ٢/٦٤٢.

ومن ذلك (جائرٌ) اسم الفاعل من (جَأَرَ)*، و(جائِرٌ) اسم الفاعل من (جارَ)، و(سائلٌ) اسم الفاعل من (سَأَلَ) و(سائِلٌ) اسم الفاعل من (سالَ) وأضرابهما، فلا يتحقق أَمنُ اللبس فيهما في مثل قولنا: رأيت جائِراً جالساً، إلا إذا صَحِبتهما قرينةٌ لفظية أو معنوية في التركيب اللغوي، ويظهر لي أن أَمْنَ اللبس يمكن تحقيقه في ما كان من هذا الباب بإعجام الياء المهملة في اسم الفاعل من (سال).

من ذلك ما كان من باب (شادَّ يشادّ فهو مشادّ) وأضرابه لاسمي الفاعل والمفعول، فاسم الفاعل أصله: مُشادِدٌ، أما المفعول فَمُشادَدٌ، فالتبسا بعد حذف حركة الدال الأولى للإدغام، ويتراءى لي أن أَمن اللبس لا يُمكن تحقيقه في مثل قولنا: شاهَدْتُ مُشادّاً، إلا بوضع علامة مميزة لأحدهما إذا لم يكن مصحوباً بقرينةٍ لفظيةٍ أو معنويةٍ.

ومما يُعدّ مُلْبِساً ما يُستَغنى فيه بـ (مُفْعَلٍ) عن (مُفْعِلٍ): مُسْهَب*، ومُحْصَن، ومُلْفَج*، ومُهْتَر*، ومُجْدَع*، ومُجْرَش*، ولقد عَدّ الجوهري ما جاء من ذلك من باب الندرة[1]، ويظهر لي أن ما مر أسماء مفعولين لا فاعلين، على الرغم من أن النحاة على خلاف ذلك، ولعل ما يعزز ما نذهب إليه أن (مُسْهِباً) قد ورد عن العرب، ومن ذلك قول الجعدي[2]:

غَيرُ عَييٍّ ولا مُسْهِبِ

بكسرةِ الهاء في إحدى روايتين، وجاء في (لسان العرب): "والمُسْهِب والمُسْهَبُ: الكثير الكلام"[3]، ويظهر لي وجه آخر في اسم المفعول (مُسْهَب)، وهو أن في الكلام مضافاً محذوفاً استتر الضمير فيه بعد حذفه، والتقدير: مُسْهَبٌ كلامُهُ.

وذهب أبو علي الفارسي إلى أن "مُسْهَبَاً بالفتح الذي يكثر الكلام في الخطأ، أما مُسهِبٌ بالكسر فالذي يكثر الكلام في الصواب"[1].

---

* ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (جأر). **الجائر** من جأر هو: الذي يرفع صوته مع تضرع واستغاثة، وجبشان النفس. **المُسهِب** بكسر الهاء وفتحها: الكثير الكلام. **المُلْفَج**: المُفْلِس. **المُهْتَر** من أهْتَرَ فهو مُهْتَر. **المُجْدَع**: الذي لا أصلَ له ولا ثبات. **المُجْرَشة** من أجْرَشَتِ الإبل إذا سمنت.

[1] – خالد الأزهري، **شرح التصريح على التوضيح**، ص ١٣٨/٢.

[2] – النابغة الجعدي، **الديوان** ، ص١٩٨. ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (سهب).

[3] – ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (سهب).

ولا بد من قرينة تحقق أَمن اللبس في ما مَرّ، كالقرينة المعنوية أو العهدية الذهنية التي تدور في فلك العِلم بأنها خُلِقت هكذا في العربية مُراداً بها أسماء الفاعلين.

ومما يعد مُلْبِساً ما بني للمفعول من الأفعال: خِفْتُ، وبِعْتُ، وعُقْتُ، وخِفنا وبِعنا وعُقْنا، وأضرابها مما يلتبس فيها المبني للمفعول بالمبني للمعلوم؛ لأنه يُتوهَّم في ما أمر أنها للفاعل والمراد للمفعول، وهي مسألة قد أجازها سيبويه مكتفياً بالفرق التقديري، فعلى تقدير كونها للفاعل تكون أوائِلُها مكسورة، أما على تقدير كونها للمفعول فمضمومة[٢].

ولعل ما ذهب إليه ابن مالك من حيث ضمُ أوَّلِ ما كان من هذا الباب أَوْلَى وأظْهَر؛ لأن الضم هو الأصل في هذه المسألة [٣].

ومما يتحقق فيه أمن اللبس بغير الضم: رُعْنَ، وقُدْنَ المسندين إلى نون النسوة، فلا بد من وضع الكسرة فيما كان مبنياً للمفعول من هذه المسألة ليتحقق أمنُ اللبس.

ومن ذلك (تُضارّ) الذي يُمكِن حَملهُ على البناء للفاعل أو المفعول، فعلى تقدير كونه للفاعل يكون من باب (تُفاعِل)، وللمفعول (تُضارَر)، فحذفت حركة الراء للإدغام على الرغم من عدم تحقق أَمْنِ اللبس، فلا بد من علامةٍ فارقةٍ في هذه المسألة إذا لم تتوافر القرينة اللفظية أو المعنوية، كالتي في قوله تعالى: ﴿ **أو دينٍ غيرَ مُضارٍّ وصيَّةً مِن اللهِ** ... ﴾ [النساء: ١٢] أي: غير مُضَارٍّ بورَثَتِهِ[٤].

ومما يمكن عده مُلْبِساً " ما جاء في صيغة المفعول من الأفعال مراداً به الفاعل، نحو: جُنَّ وسُلَّ وأضرابهما"[٥]، ويبدو لنا أن أَمْنَ اللبس يتحقق في هذه المسألة بالقرينة العهدية الذهنية، أو بعدِّ ما بعدهما مفعولَ ما لم يُسمّ فاعلُهُ، وهو أولى؛ لأن الحملَ على الظاهر أقلُّ تكلّفاً، وأكثر اطراداً في القياس. ومما

---

[١]- ابن عقيل، **المساعد على تسهيل الفوائد**.

[٢]- خالد الأزهري، **شرح التصريح على التوضيح**، ٢٩٥/١.

[٣]- المصدر نفسه، ٢٩٥/١.

[٤]- أبو البقاء عبد الله بن الحسين العكبري، **التبيان في إعراب القرآن**، ص ٣٣٧/١.

[٥]- أحمد الحملاوي، **كتاب شذا العرف في فن الصرف**، ص٣١.

يُمكن عَدُّه من ذلك " قراءة حُبَيْشٍ: ﴿ وَنُزِّلَ الْمَلائِكَةُ تَنْزِيلاً ﴾ [الفرقان: ٢٥]. بالبنـــاء للمفعـــول، وهذه الأفعال شاذة عند ابن جني"[١]، والقياس عليها مردود ومرذول.

ولعل ما ذهب إليه النحويون من حيث إنه لا يقال فيها: جنَّةُ الله، ولا سَلَّهُ ولا حَمَّهُ، يمكن التخلص منه بأن ذلك تقديري فيما لم يقل فيه ذلك بعد العودة إلى مظان اللغة المختلفة.

ومما يُعزِّزُ كون العربية لا تميل إلى اللبس أنّ قياس اسم المفعول من الثلاثي أن يكون على (مُفْعَـــل) ليكـــون جاريـــاً علـــى المضـــارع (يَفْعَـــلُ)، ولكـــن ذلـــك يلتـــبس باســـم المفعـــول مـــن (أَفْعَلَ) نحو: مُكْرَم، ولذلك "عُدِلَ عنه إلى (مَفْعُول)" [٢].

ومن ذلك أيضاً "ضُمّ ياء المضارعة في مضارع الثلاثي المزيد بالهمزة، نحو: أَكْرَمَ يُكْرِمُ، وأخبرَ يُخبِرُ، لئلا يلتبس بمضارع الثلاثي مفتوح ياء المضارعَة؛ لأن الهمزة المزيدة تسقط في المضارع "[٣].

ومنه أيضاً " ضمُّ التاء في نحو: استُخرِجَ واستُحلِي مبنيين للمفعول لئلا يلتبســا بــالأمر: اســتَخرَج، استَحْلِ "[٤]، والقول نفسه في "امتناع الإتباع في: اخرِج كما في: اخرُج واضرِب، لئلا يلتــبس الخــبر بالأمر "[٥].

ومنه أن مضارع ذواتِ الواو ضُمَّت عينُهُ، نحو: يَقُولُ، يَعُودُ وأضرابهما، أما مضــارعُ ذوات اليـــاء فكُسِرت عينُه، نحو: يَبيعُ، يَسْيلُ، وأضرابهما، لئلا يلتبسا[٦].

ومما يُعد من البناء الصرفي في هذه المسألة جموع التكسير بنوعيها القلة والكثرة، ويتحقق أمن اللبس فيها بالحركة الصرفية والبناء الصرفي، ولذلك لا يصح حذف الياء تخفيفاً مما كان من باب (مفاعيل) إذا كان يلتَبِسُ ببناء آخر، فمطاعِيمُ جمع مِطْعام، ولا يصحُّ حذف يائه لئلا يلتبس بمطاعم جمع مَطْعَم[٧].

---

[١]- أبو الفتح عثمان ابن جني، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات**.

[٢]- السيوطي، **الأشباه والنظائر في النحو**، ٢٧١/١ .

[٣]- **المصدر نفسه**، ٢٧٢/١.

[٤]- جلال الدين السيوطي، **همع الهوامع**.

[٥]- **المصدر نفسه**، ٢٢٤/٦ .

[٦]- ابن عصفور، **الممتع في التصريف**، ٥٣٠/٢.

[٧]- السيوطي، **همع الهوامع**، ٣٣٣/٥ .

ومن ذلك أنهم لم يجمعوا حيَّةً على حيٍّ كما فعلوا في بقرةٍ وبقرٍ، وشجرةً وشجرٍ، وغير ذلك من أسماء الجمع الجنسي مما يفرق بينه وبين مفرده بالهاء؛ لئلا يلتبس بحيٍّ[١].

ومن ذلك أن ما كان من باب فاعِل صفة للذكور العقلاء لا يُجمع على فواعِل؛ لئلا يلتبس بفواعِل جمع فاعِلة نحو: كاتبة وكواتِبَ، وقائمة وقوائمَ، وزاهرة وزواهرَ وغيرها، وما جاء من كلام العرب خلاف ذلك يُعد من باب الشذوذ عند النحاة.

ويبدو أن كثرة ما جاء من شواهد تعزز إجازة ما منعه النحويون[٢] وعليه فلا بد من قرينة معنوية أو لفظية لتحقيق أمن اللبس، ومما يُعد مُلْبِساً إن لم تتوافر القرينة المعنوية أو اللفظية ما جاء من جموع التكسير دالاً على الواحد والجمع، نحو: فُلْك، وهِجان ودِلاصٍ وغيرها[٣]، ومما جاء فيه الفلك مفرداً قوله تعالى: ﴿ **في الفُلْكِ المشحون** ﴾ [الشعراء: ١١٩]، على أن الفُلكَ للجمع المؤنث؛ لأنه يُستعمل واحداً وجمعاً مذكراً ومؤنثاً، ومما جاء منه محتملاً الإفراد والجمعَ قوله تعالى: ﴿ **والفُلك التي تجري في البحر** ﴾ [البقرة: ١٦٤].

ولعل للقرينة اللفظية أثراً بيّناً في تحقيق أمن اللبس فيما مر[٤].

ومما يعد دليلاً بيّناً في هذه المسألة على أن العربية تهجر اللبس وتميل إلى الإيضاح وإيصال المعنى بيُسْرٍ وسهولة أن المفرد والمثنى والجمع قد يُوضع أحدهما موضع الآخر بقيد ىحقق أمن اللبس على الرغم من أن الأصل أن يوضع كل لفظ على ما وضع له، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ **قَدْ صَغتْ قُلُوبُكُما** ﴾ [التحريم: ٤]، وقوله تعالى: ﴿**والسارقُ والسارقةُ فاقطعوا أيديهما**﴾ [المائدة: ٣٨]، أي: قلباكما، ويمينَيْهما، وقُيِّد ذلك بأن يكون لكل واحد من المضاف إليه شيء واحد؛ لأنه إن كان له أكثر التبس، فلا يصح أن يوضع المفرد أو الجمع في مثل قولنا: قطعْتُ أذني الزيدين للإلباس في عدد المقطوع[٥].

---

[١]- السيوطي، **الأشباه والنظائر في النحو**، ٢٧٣/١.

[٢]- عباس أبو السعود، **الفيصل في ألوان الجموع**، ص٧٥-٧٩.

[٣]- ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (فلك)، ص .

[٤]- محمود بن عمر الزمخشري، **المحاجاة بالمسائل النحوية**، ص ١٠٠-١٠٢.

[٥]- **المصدر السابق**، ١٧٨. والسيوطي، **همع الهوامع**، ١٧١/١ .

ولعل ما يعزز أن للبناء الصرفي أثراً بيّناً في تحقيق أمن اللبس ما يطالعنا في الإعلال من مسائل لم يُعلّ فيها الاسم أو الفعل؛ لئلا يلتبس ببناء آخر، ومن ذلك أنهم لم يُعلُّوا: اسوادّ، واعوارّ، وأضرابهما؛ لأنه لو نُقِلت فتحة الواو إلى الساكن قبلها وحذفت إحدى الألفين لأصبحا: سادّ وعارّ، فيلتبس ذلك بفاعل المضاعف[١].

ومن ذلك إعلال اسم المكان من (قام) وأضرابه لتحقق أمن لبسه بـ (قام)؛ لذلك يقال فيه (مَقام)[٢].

ومنه أنهم لم يُعلُّوا مِقْوَالاً ومِخْيَاطاً؛ لئلا يلتبس بـ (فِعَال)؛ لأنهما لو أُعِلا لأصبحا: مِقَالاً ومِخَاطاً[٣] على الرغم من أنه لم يثبت في كلام العرب إعلالهما.

والقول نفسه في عدم إعلال تَقْوال وتَيْسار؛ لئلا يلتبسا بعد النقل والحذف بِفَعال (تَقَال وتَسَار)[٤].

ومنه التصحيح في مثل: نَزوان، وقَطَوان؛ لأنهما يصبحان: نَزان وقَطَان، بعد النقل والحذف، فيلتبس (فَعْلان) بـ (فِعَال)[٥]، ومنه التصحيح في مثل: عَصْوَانِ ورَحَيان؛ لأنهما يصبحان: عَصَان ورَحَان، بعد النقل والحذف، فتلتبس تثنية المقصور بتثنية المنقوص نحو: يَدَان ودَمان[٦].

ومنه التصحيح في سُوْور[٧] وغُوُور[٨]؛ لأنهما لو أُعِلا وحُذفت إحدى الواوين الساكنتين (سُوْر وغُوْر) لالتبس فُعُول بفُعْل، والقول نفسه في قَوُوْل من حيث الإعلال والقلب والحذف، فيلتبس (فَعُول) بـ (فَعْل)[١].

---

[١]- رضي الدين الأسترابادي، **شرح الشافية**، ١٤٤/٣.

[٢]- ابن عصفور، **الممتع في التصريف**، ٤٨٦/٢ .

[٣]- الرضي، **شرح الشافية**، ١٢٥/٣.

[٤]- **المصدر نفسه**، ١٢٥/٣.

[٥]- ابن عصفور، **الممتع في التصريف**، ٥٥٢/٢.

[٦]- **المصدر نفسه**، ٥٥٢/٢.

[٧]- ابن منظور، **لسان العرب** (سور). من سُرْتُ سُوْوْراً إذا وثبت وثُرت .

[٨]- ابن منظور، **لسان العرب** (غور). من غارتِ العين غُوُوْراً.

ومن ذلك عدم قلب الواو ياء في مثل: سُوَير وبُويع، كما فعلوا في: رُؤيا ورُوية اللتين أصبحتا بعد القلب: رُيَّا ورُيَّة؛ لأنهما لو عُوملا كذلك لأصبحتا: سُيْرا وبُيَّعا، فيلتبسان ببناء (فُعَّل)[٢].

ومن ذلك عودة الواو في (يغزا) والياء في (رمى) عند إسنادهما إلى ألف الاثنين (غَزوَا ورَمَيا)[٣].

ومن ذلك أيضاً ضمُّ ما قبل الواو عند إسناد (رضي) إليها؛ لئلا تُقلب ياء فيلتبس الجمع بالمفرد [(٤)].

٢- الرسم الإملائي:

لعل اللبس وأمنه يبدوان واضحين في كثير من الألفاظ التي يغاير لفظها رسمها، أو تلك التي اتخذ فيها الرسم عُمدة في التمييز بينها وبين غيرها.

ومن النوع الثاني (حاشا) التي تأتي اسماً أو اسم فِعلٍ، أو فعلاً، أو حرفَ خفضٍ في العربية، وذهب ابن درستويه إلى أن "الألف فيها ليست لازمة كلزوم الألف في (كِلا) و (كِلتا)، والقياس عنده أن تُكتب بالياء المُهملة، لئلا تلتبس الحرفية بالفعلية، فالفعلية لا بد من كتبها بالياء"[٥]، وذكر الأستاذ عبد السلام هارون أنها "اسم على الصحيح؛ ولذلك تُكتب بالياء"[٦].

ويظهر لنا أنه لا ضرورة لهذه المغايرة في الرسم، لأن الفعلية أو الحرفية أو الاسمية تُعرف من السياق، ولا بد أن نُخْضع لذلك أيضاً حملاً على ما مضى بعض الألفاظ الأخرى نحو (عدا) و (خلا) و (إلى) و(على) حرفين واسمين في بعض الاستعمالات.

---

[١]- ابن عصفور، **الممتع في التصريف:** ٢/٤٦١-٤٩٤.

[٢]- الرضي، **شرح الشافية،** ٣/١٤٠.

[٣]- الرضي، **شرح الشافية،** ٣/١٥٧.

[٤]- ابن عصفور ، **الممتع في التصريف،** ٢/٥٢٩ .

[٥]- عبد الله ابن درستويه، **كتاب الكتّاب،** ص٤٥ .

[٦]- عبد السلام هارون، **قواعد الإملاء،** ص٢٤-٢٥ .

ومن ذلك ما انتهى من الصفات التي تزيد على ثلاثة أحرف بألف فيها ياء نحو: ريّا، وعُلْيا، ودُنْيَا، وأضرابها، فالمعروف في هذه الصفات أن تُرسم بألف، أما إذا سُمّي بها فبياء مهملة، واستثني من هذه المسألة ما كان من باب (عطايا) و(هدايا) وأضرابهما؛ لأنها ليست صفات[1].

والقول نفسه في هذه المسألة كالقول في سابقتها من حيث إنه لا ضرورة إلى المغايرة؛ لأن قرينة التكلم أو القرينة الذهنية أو اللفظية تغني عن ذلك على الرغم من أن قرينة الرسم الإملائي أوضح وأظهر.

ولعل لرسم الأسماء المقصورة التي تزيد على ثلاثة أحرف بالياء المهملة عذراً لئلا تلتبس بالأسماء المنصوبة المنونة، نحو ذكرى، وبُشرى، إذ لو كتبت بألف لالتبس بـ (ذكراً) و(بِشراً) المنصوبين المنونين، ولسنا مع من يدعو إلى وضع فتحتين فوق ألف التنوين للتفرقة بين ما مر[2]؛ لأن كثيراً من الكتّاب يهملون الضبط، على الرغم من أنه قد يصار إلى الحركات في بعض المسائل؛ لأنها أقل تكلفاً وأكثر وضوحاً.

ومن ذلك وجوب رسم ألف التثنية في مثل: قرأا، يقرأان؛ لأن حذفها يلبسها بالمسند إلى المفرد (قَرَأ) و(لم يُقْرَأنَ) المسند إلى نون النسوة[3]، ولعل القرينة اللفظية والسياق يغنيان عن هذا اللبس عند من يُتقنون قواعد العربية، أما غيرهم فلا بد لهم من رسمها فيما مرّ وأضرابه.

ومنه (يحيى) علماً للفرق بينه وبين (يَحْيَا) فعلاً، وبذلك يكون قد خالف نظائره كما مرّ؛ لأنه علم مشهور يكثر استعماله، وقيل إنه شاذ، فلا يقاس عليه، ولكن هذا اللبس يُمكن إزالته بما يفهم من التركيب اللغوي للجملة، أو بالقرينة المقامية[4].

---

[1] - عبد اللطيف الخطيب، **أصول الإملاء**، ص٧٤.

[2] - **مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة**، العدد ٨، ١٩٥٥، ص١٠٥.

[3] - عبد اللطيف الخطيب، **أصول الإملاء**، ص٥٢.

[4] - ابن درستويه، **كتاب الكتّاب**، ص٤٥.

ومن ذلك زيادة حرف على كلمة لئلا تلتبس، ومنها زيادة الألف بعد واو الجماعة في الأمر والماضي المسندين إليها، والمضارع المسند إليها، نحو: قالوا، قولوا، لم يقولوا، و لم يُلحق بعض البصريين الألف بالمضارع المشار إليه، ولهذه الزيادة أسباب منها:

١- أنها زيدت لأن فصل صوت المد بالواو ينتهي إلى مخرج الألف، وهو قول الخليل بن أحمد.

٢- أنها زيدت للفصل بين الضمير المتصل والضمير المنفصل في مثل قولنا: ضربوا هم، على أن الضمير المنفصل توكيد للمتصل، و لم تلحق الضمير في قولنا: ضربوا هم؛ لأنه في موضع نصب.

٣- أنها زيدت للفصل بين واو الجمع وواو النسق، نحو: كفروا، وردوا، وجاؤوا، ولذلك لم تلحق بواو الجمع المتصلة بالحرف الذي قبلها، نحو: ضربوا، لأمن اللبس، والقول نفسه في الفعل المسند إلى المفرد، نحو: يدعو؛ لأن في الاتصال أمناً للبس.

٤- أنها زيدت للفرق بين الواو المتحركة والواو الساكنة، وهو مذهب الفراء.

٥- أنها زيدت للفرق بين الاسم والفعل[1].

ويظهر لنا أن ما مر من أسباب ليست كافية لتعزيز ادعاء زيادة هذه الألف الفاصلة؛ لأن في زيادتها إحداثاً للبس مع مثل: دَعَوا، وغَزَوا، و لم يَدْعُوا، و لم يَغْزُوا؛ لأن جمهور الكتاب يهملون الضبطين الصرفي والنحوي، ولعل هذا اللبس المزعوم يُتخَلَّص منه بترك فرجة بين كلمة وأخرى، وأن الناس يسمعون أكثر مما يقرؤون، ولعل ما يعزز ما نذهب إليه أن لجنة تحرير مجلة (عالم الغد) دعت إلى عدم زيادتها لبعض التيسير في الطبع والقراءة والكتابة[2]، وأنكر هذه الدعوة عبد الكريم الدجيلي[3].

ومنها زيادة الواو بعد راء (عمرو) علماً غير مضاف، غير مصغّر، غير مقترن بـ (أل)، غير منسوب، وليس منصوباً أو قافية بيت، للفرق بينه وبين عُمَرَ الممنوع من الصرف [(٤)]، ولعل هذه الزيادة ليست ضرورية؛ لأن الناس يسمعون أكثر مما يقرؤون، ويمكن أن يستعاض عنها إن كان لا بد

[1] - السيوطي، **همع الهوامع**، ٦/٣٢٤-٣٢٥.

[2] - جعفر عبد الجبار القزاز، **الدراسات اللغوية في العراق**، ص٢٠٠ .

[3] - عبد الكريم الدجيلي، **وجوب الألف الفارقة بعد واو الجماعة**، ص٨٨-٩٠.

[4] - الهاشمي، أحمد، **المفرد العلم في رسم القلم**، ص١٨٦.

منها بإسكان ميم (عمرو)؛ لأن ذلك أخف على الكاتب لكثرة استعمال العرب كتابة ولفظاً لهذا العَلم إذا لم تكن قرينة الصرف أو عدمه كافية لتحقيق أمن اللبس.

ومنها زيادة الواو في (أُولي) و(أُولو) الملحق بجمع المذكر السالم للفرق بين (أولي) و(إلى) الجارة، أما (أولو) المرفوعة فمحمولة في هذه المسألة على المنصوبة [1]، والقول نفسه في (أُوْلات) من حيث كونها من باب حمل المؤنث على المذكر، ولست أرى ضرورة لمثل هذه الزيادة؛ لأن الياء يجب إعجامها في الطبع، وهو أظهر من ادعاء زيادة الواو لأمن اللبس في هذه المسألة.

ومنها زيادتها في (أولئك) و(أولي) اسم الإشارة المقصور، على أنها زيدت في الأول للفرق بينه وبين (إليك) وبخاصة أن (إلى) قد تستعمل اسماً في العربية[2]، ولسنا نرى أيضاً ضرورة إلى مثل هذه الزيادة؛ لأن الناس سماعهم أكثر من قراءتهم، ولأن الهمزة لا بد من كتابتها في الطبع، وهي مسألة تزيل ما قد يتراءى من لبس.

والقول نفسه في (أولى) الإشارية؛ لئلا تلتبس بـ (الأُلى) الموصولية؛ لأن الثانية مقترنة بـ (أل) زيادة على جملة الصلة.

ومنها زيادتها في (أُوخيّ) المصغر للفرق بينه وبين (أخي)[3] ، ولا ضرورة أيضاً إلى مثل هذه الزيادة، لأن أكثر الناس لا يكتبونها، و لم تطالعنا هذه الزيادة أيضاً في غير هذه اللفظة.

ومنها زيادة الألف في (مائة) للتفرقة بينها وبين (مِئْة) أو (فئة) ولعل عدم الزيادة أولى في هذه اللفظة؛ لأن كثيراً من الناس ينطقونها بالألف على الرغم من كونها زائدة في الرسم أيضاً، ويعزز ذلك أن الحروف العربية مُعْجمة زيادةً على أن الهمزة لا بد من كتبها، وأن أبا حيان النحوي قد أجاز ذلك[4].

[1] - السيوطي، **همع الهوامع**، ٦/٣٢٧.

[2] - عبد اللطيف الخطيب، **أصول الإملاء**، ص١٠٨.

[3] - السيوطي، **همع الهوامع**، ٦/٣٢٨.

[4] - **المصدر نفسه**، ٦/٣٢٩.

ومما لم يجوّز النحاة واللغويون الحذف فيه اللاتي؛ لئلا يلتبس بالتي بعد حذف الألف واللام منه، وأجاز ثعلب حذفها على الرغم من هذا اللبس، ويظهر لنا أن حذف اللام ليس مُلْبِساً؛ لأن رسم الألف يُحقق أمنَ اللبس بالتي، واللات إذا حُذِفت الياء من الأول كقوله تعالى: ﴿ وإليه مآبِ ﴾ [الرعد: ٣٦]، أما (اللاء) فقيل إن حذف اللام فيها يجعلها تلتبس بـ (إلا) ولكن هذا اللبس يزول كما يظهر لنا برسم الهمزة في الاسم، وبأن الناس يسمعون أكثر مما يقرؤون.

ومنها أنهم حذفوا الألف من لفظ الجلالة (الله)؛ لئلا تلتبس باللاهِ في الوقفِ.

ومنها حذف الألف من الحارث علماً وإثباتها في حارث صفة، لئلا يلتبس بحَرِث علماً: لأن اللبس مع حرف التعريف منتفٍ؛ لأنها لا تدخل على كل علم[1].

ومنها أنهم لم يحذفوا ألف جمع المذكر السالم إذا كان هذا الحذف مُلْبِساً نحو: طالحاتٍ؛ لأنه يلتبس بِطَلَحاتٍ. والقول نفسه في جمع المذكر حاذرين لئلا يلتبس بِحَذرين، والقول نفسه أيضاً في جمع التكسير نحو دراهم لئلا يلتبس بـ درهم[2].

و لم يُجوّزوا أن تُحذف اللام من اللحم والرجل لئلا يلتبسا بكونهما غير مقترنتين بها إذا سبقا بهمزة الاستفهام أو النداء[3]، ويظهر لنا أن هذا اللبس يزول بوصل الكلام؛ لأن همزة الوصل تُحذف أما همزة القطع فالأصل أن تكتب إذا لم تُخفّف.

ويتضح لنا مما مر أن العربية تهجر اللبس والتعمية؛ لأن الوضوح وإيصال المعنى بجلاء ووضوح غايتها، فما تراءى للنحويين التباس رسمه بغيره من ألفاظ العربية تصرفوا فيه بالحذف أو الزيادة أو غيرهما، ويتضح لنا أيضاً أن كثيراً مما تُصرِّف فيه لأمن اللبس يمكن إزالة لبسه بالتقيد بقواعد الطبع أو الكتب الحديثة، أو ضبط بعض الحروف كما في إسكان ميم (عمْرو) وفتح نون (قارئينَ) وكسرها في (قارئينِ)، وكنا نود من النحاة أن يلجأوا للحركة في مثل هذه المسألة، في كثير مما يعد من باب الألفاظ المُلْبسة رسماً؛ لأن ذلك أخف في الكتب وبخاصة ما كثر كتبه، ألا تعد الألفاظ: مَعْرِض،

[1] - **المصدر السابق**، ٣٣٠/٦ .

[2] - **المصدر نفسه**، ٣٣٢/٦ .

[3] - الرضي الأسترابادي، **شرح الشافية**، ٣٣٠/٣.

ومُعَرَّض، ومُعْرِض، من باب ما يَلْبَس لفظه، ألم تتلخص العربية من هذا اللبس باللجوء إلى القرينة المناسبة؟

الخاتمة:

رصد هذا البحث مواضع اللبس في بعض الأبنية الصرفية، وبعض حالات الرسم الإملائي، ووسائل تحقيق أمنها، فدل على أن المشتقات بأنواعها المختلفة لها أبنية صرفية خاصة تُحقق لها أمن اللبس بغيرها من مثيلاتها.

كما وضّح أن للحركة الصرفية أثراً بيناً في تحديد الصيغ ذات الدلالات الخاصة، فالمصدر الذي يدل على المرة بناء (فَعْلَة)، ويتحقق أمن لبس اسم المرة بالمصدر الذي ينتهي بالهاء بوصفه نحو: دَعْوةٍ واحِدَةٍ.

– وأبان البحث دور القرائن المعنوية ووظائفها، في تحقيق أمن اللبس في بعض أسماء الفاعلين والمفعولين التي من باب مختار، نحو: مُكْتال، ومُبْتاع وأضرابها، عاجزة عن تحقيق أمن اللبس قراءة وسماعاً؛ لذلك لا بد من قرينة لفظية مثلاً كإبقاء بناء المفعول على (مُفْتَعَل) من غير إعلال كما في (استَحوَذَ).

– وأظهر البحث أنه لا ضرورة إلى المغايرة في الرسم لبعض الألفاظ التي يغاير لفظها رسمها، نحو (عدا)، و (خلا)، و(حاشا)؛ لأن الفعلية أو الحرفية أو الاسمية تعرف من السياق.

– وبيّن أيضاً أهمية الرسم الإملائي في بعض الكلمات، ومن ذلك وجوب رسم ألف التثنية في مثل: قرأا، يقرأان؛ لأن حذفها يَلْبِسُها بالمسند إلى المفرد (قرأ)، و(لَمْ يَقْرَأْنَ) إلى المسند إلى نون النسوة.

– وأوضح البحث أخيراً أن زيادة بعض حروف الرسم الإملائي ليست ضرورية؛ لأن الناس يسمعون أكثر مما يقرؤون، ولعل ذلك يبدو بيناً في (مائة) و(عَمْرو) و(عُمَر) وغير ذلك من الألفاظ التي يُتَعثَّرُ في نطقها.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم** .

١- الأزهري، خالد، **شرح التصريح على التوضيح**، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.

٢- الأستراباذي، رضي الدين، **شرح الشافية**، ومعه شرح شواهده لعبد القاهر البغدادي، تحقيق محمد نور الحسن وزميليه، بيروت: دار الكتب العلمية.

٣- ابن جني، أبو الفتح عثمان، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات**، تحقيق علي النجدي ناصف وزميله،القاهرة:المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، دار إحياء التراث الإسلامي، ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م.

٤- حسان، تمام، **اللغة العربية معناها ومبناها**، الطبعة الثالثة،القاهرة، عالم الكتب، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.

٥- الحملاوي، أحمد، **كتاب شذا العرف في فن الصرف**، د.ط، د.ت.

٦- الخطيب، عبد اللطيف، **أصول الإملاء**، الطبعة الأولى،الكويت: مكتبة الفلاح،١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣م.

٧- ابن درستويه، عبد الله، **كتاب الكتّاب**، الطبعة الأولى، تحقيق د. إبراهيم السامرائي وزميله، الكويت: دار الكتب الثقافية، ١٩٧٧ م .

٨- **ديوان النابغة الجعدي**، جمعه وحققه وشرحه د. واضح الصمد، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، ١٩٩٨.

٩- الزركشي، بدر الدين، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: عيسى البابي الحلبي، الطبعة الثانية، ١٩٧٩ م.

١٠- الزمخشري، محمود بن عمر، **المحاجاة بالمسائل النحوية**، تحقيق د. بهيجة باقر الحسيني، بغداد: مطبعة أسعد، ١٩٧٣م.

١١- أبو السعود، عباس، **الفيصل في ألوان الجموع**، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

١٢- السيوطي، جلال الدين، **الأشباه والنظائر في النحو**، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد، القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، ١٣٦٥ هـ - ١٩٧٥ م.

- **همع الهوامع**، تحقيق د. عبد العال سالم مكرم، الكويت: البحوث العلمية، ٣٩٥ هـ.

١٣- ابن عصفور، **الممتع في التصريف**، تحقيق فخر الدين قباوة، الطبعة الثالثة، بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م.

١٤- القزاز، عبد الجبار، **الدراسات اللغوية في العراق**، بغداد: دار الرشيد، ١٨٩١ م.

١٥- ابن عقيل، **المساعد على تسهيل الفوائد**، تحقيق د. محمد كامل بركات، دمشق: دار الفكر، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م.

١٦- العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين، **التبيان في إعراب القرآن**، تحقيق علي محمد البيجـــاوي، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي.

١٧- ابن منظور، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، ١٣٨٨ هـ.

١٨- هارون، عبد السلام، **قواعد الإملاء**، الطبعة الثانية، الكويت: مكتبة الأمل، ١٩٦٧.

١٩- الهاشمي، أحمد، **المفرد العلم في رسم القلم**، الطبعة الـــ١٥، المكتبة التجارية، ١٩٢٨ م.

٢٠- ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق د. مازن المبارك وزميلـــه، مراجعـــة ســـعيد الأفغاني، الطبعة الخامسة، دار الفكر، بيروت: ١٩٧٩ م.

المجلات :

١- الرحيلي، عبد الكريم، وجوب الألف الفارقة بعد واو الجماعة، **مجلة عالم الغد**، العدد العاشر، ١٩٤٥.

١- **مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة**، العدد ٨، ١٩٥٥ م.